This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

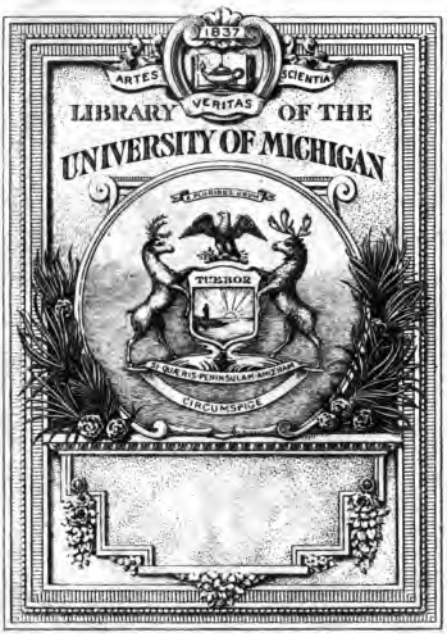
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

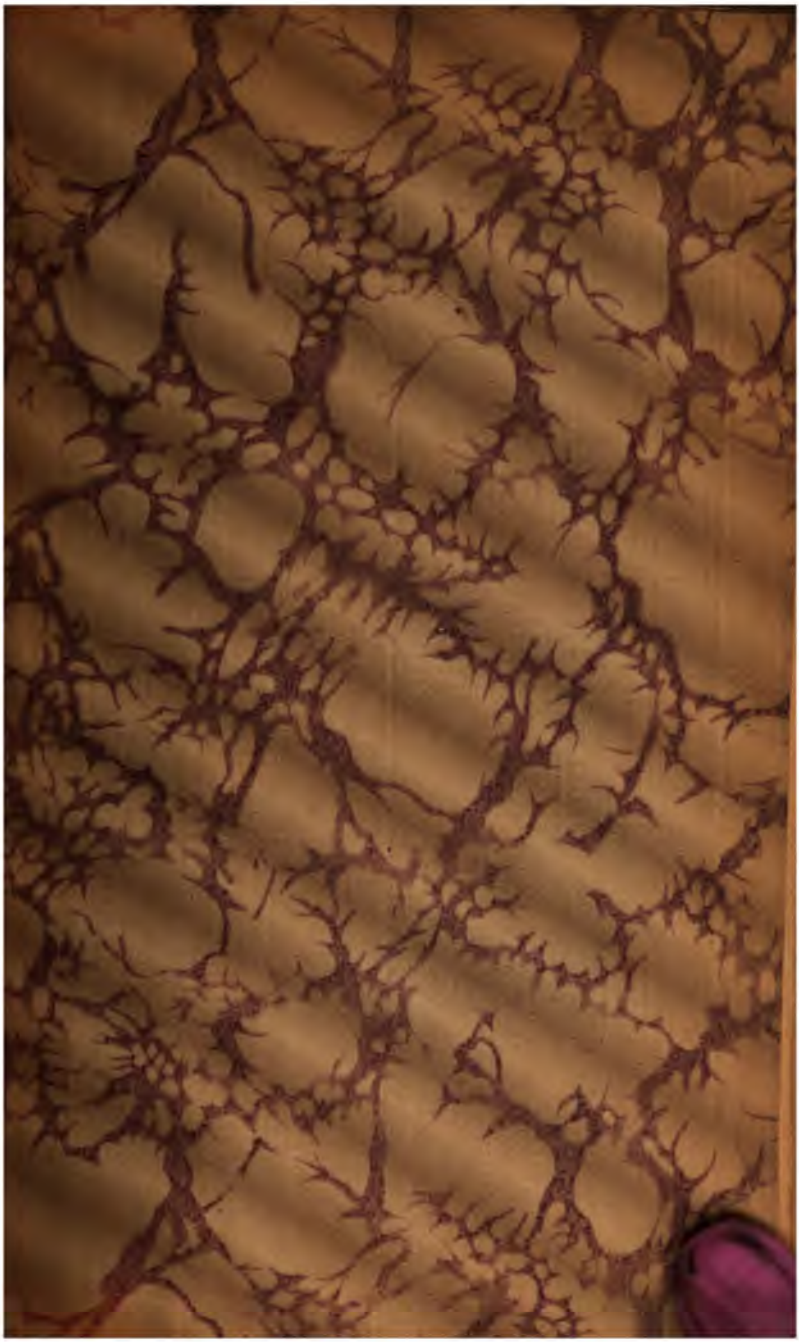
À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

BH
301
.S5
L2

A 815,498


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



301
.S5
L2

LM
73,811

La beauté et l'instinct sexuel

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

ESQUISSE D'UNE ESTHÉTIQUE MUSICALE SCIENTIFIQUE, Paris, Alcan, in-8°, 1908 (Épuisé).

L'ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE CONTEMPORAINE, Alcan, in-8°, 1908 (Épuisé).

LES SENTIMENTS ESTHÉTIQUES, Alcan, in-8°, 1910.

INTRODUCTION A L'ESTHÉTIQUE, Paris, Colin, in-16, 1912.

L'ART ET LA VIE SOCIALE, Paris, Doin, in-16, 1921.

ARISTOTE, Paris, Mellottée, in-18, 1922.

L'ART ET LA MORALE, Paris, Alcan, in-16, 1922.

Pour paraître prochainement :

L'ART EXPRIME-T-IL LA VIE?

E. GREVIN — IMPRIMERIE DE LAGNY

Bibliothèque de Culture générale

CHARLES LALO
DOCTEUR ÈS-LETTRES
PROFESSEUR DE PHILOSOPHIE AU LYCÉE ROLLIN

La beauté et l'instinct sexuel

PARIS
ERNEST FLAMMARION, ÉDITEUR
26, RUE RACINE, 26

1922

Droits de traduction, d'adaptation et de reproduction réservés pour tous les pays.

Droits de traduction et de reproduction réservés
pour tous les pays.
Copyright 1922,
by Ernest Flammarion.

Philos.-Spec
Terquem
3-7-8-9
13211

AVERTISSEMENT

Cet ouvrage est extrait d'un Mémoire plus étendu auquel l'Académie des Sciences Morales et Politiques a décerné le prix du Budget en 1920 sur le rapport de M. Ernest Seillière.

Le sujet proposé par l'Académie était : *Les rapports de l'Art et de la Morale. — L'Art peut-il s'affranchir de la Morale?* — Il a semblé que le problème plus particulier, et si capital, des relations de l'Art avec la Morale sexuelle méritait d'être traité à part, avec tous les développements qu'il comporte. Tel est l'objet de cet ouvrage, dont la première partie ne figurait pas dans le Mémoire couronné par l'Institut.

Les deux autres sections de ce travail d'ensemble sont publiées séparément sous ces titres : *L'Art et la Morale*, et : *l'Art exprime-t-il la Vie?*

LA

BEAUTÉ ET L'INSTINCT SEXUEL

PREMIÈRE PARTIE

BEAUTÉ ET SEXUALITÉ

CHAPITRE PREMIER

L'ESTHÉTIQUE SANS AMOUR

Si l'art est un jeu libre et désintéressé de nos facultés, il échappe par définition aux nécessités matérielles de notre organisme, qui sont le contraire de l'indépendance et du désintéressement. Pour être lui-même, il doit avant tout s'élever au-dessus des exigences inférieures de nos appétits, toujours brutaux et utilitaires. Or, parmi ceux-ci l'instinct sexuel est le plus nécessaire et le plus irrésistible de tous en chaque être vivant, après l'instinct de conservation, ou même avant lui, si l'on en croit l'école du Dr Freud.

Toute poésie, toute plastique est avant tout l'œuvre du rêve contemplatif, qui s'élève au-dessus des besoins matériels ou des tendances impérieuses de notre nature. Si la beauté d'une femme vivante nous séduit plus que ne le ferait sa représentation sur la toile ou sa description, — même en les supposant parfaites, — c'est qu'elle plaît à autre chose qu'à notre sens du

beau, et sa valeur esthétique proprement dite en est diminuée d'autant.

L'artiste est un homme qui joue avec ses impulsions sensibles, mais sans leur obéir passivement : sa première force, c'est la liberté. Or, bien loin que l'indépendance véritable de l'homme consiste, comme le suppose le vulgaire, dans la possibilité de satisfaire ses caprices ou ses instincts, elle réside dans le pouvoir de leur désobéir pour atteindre des fins plus hautes; c'est-à-dire d'échapper à la contrainte de l'inconscience, de l'hérédité ou du milieu, bref, de tout ce qui est hors de nous, pour n'obéir réellement qu'à nous-mêmes, c'est-à-dire à la partie consciente de notre nature.

L'attitude esthétique, disait Schiller, est une contemplation : elle suppose la sérénité, qui est le contraire du désir ou du besoin. L'art, reprend Spencer, est, comme le jeu, la dépense inutile d'un surcroît de forces, un luxe supérieur que nous permettent parfois les lois impérieuses de l'évolution. Or rien n'est pour l'individu moins désintéressé, ni pour l'espèce plus utilitaire, que l'instinct sexuel, cette condition primordiale de toute évolution dans le monde vivant.

Schopenhauer a voulu démontrer que l'art seul, aux côtés de la morale ascétique de la pitié, a le pouvoir surhumain de nous arracher aux brutalités de la lutte pour la vie, cette loi universelle qu'impose à tous les êtres la Volonté inconsciente de la Nature. Il est l'acte de renoncement par lequel les hommes conscients et parfois réfléchis, désespérant de réaliser leur idéal au milieu d'un monde hostile, se réfugient dans la méditation de sa seule image. Telle est la fonction capitale de la pensée esthétique dans l'humanité. La contemplation des Idées est une délivrance. Elle nous laisse oublier un moment la vie. « Nous sommes alors pour un instant affranchis de la lourde pression de la Volonté, nous célébrons le Sabbat après les travaux forcés du Vouloir, la roue

d'Ixion s'arrête... — Qu'importe alors qu'on voie le coucher du soleil à la fenêtre d'un palais, ou à travers les barreaux d'une prison? »

Or, si nous voulons échapper au vouloir-vivre, la première chose à laisser de côté c'est l'instinct sexuel; car il est le mirage suprême par lequel le « Génie de l'espèce » dupe éternellement l'individu, lui promettant le plaisir et lui procurant la souffrance, lui laissant croire que dans l'amour il poursuit son propre but, qui est la jouissance et le bonheur, tandis qu'il n'atteint jamais en réalité que le but tout autre de la nature, qui est la perpétuité des espèces, c'est-à-dire le cours éternel de la lutte pour la vie et de la douleur : véritable abus de confiance métaphysique!

Ainsi, de par sa plus haute destination, l'art commence là où finit la réalité, c'est-à-dire là où l'on sait oublier, avec la volonté de vivre et de survivre, sa première condition, l'instinct et l'amour.

Sur quoi Nietzsche devient sarcastique : « Il y a peu de choses sur lesquelles Schopenhauer parle avec autant d'assurance que sur l'effet de la contemplation esthétique; il prétend qu'elle réagit précisément contre « l'intérêt » *sexuel* à peu près comme feraient la lupuline et le camphre. »

Et toutefois elle n'est pas sans grandeur, cette conception d'un idéal ascétique, qui nous montre dans l'art comme une protestation désarmée du « roseau pensant » contre les fatalités qui l'enchaînent; comme une révolte et une action directe par le rêve; comme un cri de passion contre les passions. Cette claire et douce vision vient illuminer par sa promesse d'apaisement et d'éternelle sérénité l'œuvre amère du pessimisme.

Les théoriciens du jeu et les pessimistes ne sont pas les seuls adversaires que rencontre l'esthétique érotique. En effet, le sentimentalisme mystique lui est assez ordinairement hostile.

Empruntons-en l'expression aux théoriciens allemands de l'*Einfühlung*: la « sympathie symbolique » selon Basch, l' « empathie » selon les Anglais, l' « intropathie » selon De Sanctis et les Italiens. Cette activité consiste à projeter nos émotions personnelles dans les êtres ou les objets que nous jugeons beaux; à prêter notre moi aux choses, et réciproquement à douer notre propre moi de l'état affectif que nous supposons dans les choses.

Cette sympathie exprime notre tendance instinctive à identifier nos propres sentiments à ceux de l'être qu'une affinité mystérieuse rapproche de nous; pour un moment il nous semble que nous ne faisons plus qu'un avec l'objet aimé qui souffre, qui espère ou qui jouit. Or, disent nos théoriciens, toute émotion devient esthétique lorsque c'est notre être *entier* que nous projetons ainsi dans l'objet de notre pensée : la pitié la plus contagieuse, par exemple, ne soulève qu'une partie de nous-même, tandis que le beau nous prend sans réserve; c'est là sa première et sa plus profonde caractéristique.

Une impression est belle dans la mesure précise où, comme eût dit Platon, c'est *avec toute notre âme* que nous allons vers elle. Nous ne sommes plus alors ni égoïstes, ni altruistes, ni absorbés par un plaisir particulier, c'est-à-dire mus par un instinct isolé de tout le reste de notre être; nous sommes transportés tout entiers. Nous ne sommes plus nous-mêmes, parce que nous nous identifions à l'objet beau, épousant ses passions, empruntant son âme; et d'autre part nous ne sommes pas pour ainsi dire devenus cet objet, parce ce que c'est encore nous, avec toutes les richesses de nos sentiments, que nous retrouvons dans l'œuvre d'art à la place du papier, de la toile ou de la pierre, à la place des sensations purement physiques et médiocres qu'elle nous offre seules : aussi matériel que soit l'objet admiré, c'est toujours notre conscience que nous lui prêtons symboliquement.

Comme la divinité universelle des panthéistes, l'œuvre d'art est nous autant que nous sommes elle; la contemplation du beau consiste à « extérioriser » notre personnalité, comme à « intérioriser » les impressions extérieures; elle est au fond une communion mystique de la nature tout entière avec nous tout entiers.

C'est un fait reconnu de tous les psychologues contemporains : une foule de tendances divergentes s'efforcent, dans chaque moment de notre vie, à démembrer l'unité synthétique de notre conscience, et perpétuellement elles luttent entre elles pour la domination totale. Or la plus puissante de toutes et par suite la plus dangereuse pour l'existence de la « sympathie esthétique » proprement dite, c'est assurément l'instinct sexuel. Quand les sentiments que nous projetons dans les objets aimés se trouvent être suggérés par cet instinct, l'impression d'art s'amoindrit d'autant : si l'on veut bien employer les termes propres à désigner cet état, nous avons alors une émotion érotique ou sexuelle, mais peu ou point de sentiment esthétique ou artistique.

C'est ainsi qu'une sexualité trop intense est un trouble pour le véritable amateur ou pour l'artiste : la pensée esthétique ne doit être qu'une sorte d'extase mystérieuse, où toutes les puissances qui sont en notre être viennent faire un seul corps et se fondre dans une harmonie profonde, dans une intuition indivisible, rebelle à l'analyse, et dont nul élément divergent ne doit rompre l'équilibre fragile. Semblable à lady Macbeth dans le sommeil somnambulique, un mot discordant suffit à la rappeler du rêve à la réalité brutale, et tue en elle l'émotion véritable du beau. Imaginez une sainte Thérèse ou une Chantal dans l'instant même où elle se sent par l'extase en communion avec Dieu, et qu'un de nos neurologistes vienne attirer son attention sur les traces équivoques d'une impulsion fort terrestre et toute physiologique, qu'il croit découvrir dans son amour religieux : le

charme serait rompu, et l'intuition effacée. Or il n'en n'est pas autrement pour l'extase esthétique.

C'est ainsi que, selon Volkelt, l'activité esthétique, dans la production aussi bien que dans la jouissance, présente les contrastes les plus marqués avec la vie sexuelle. La recherche de la volupté, dit-il, est par excellence l'ennemie déclarée de la contemplation du beau. La valeur esthétique d'un objet décroît dès que cet objet éveille une impression directe ou même un simple désir de luxure; la beauté proprement dite d'une œuvre est diminuée dès que nous découvrons ou même dès que nous soupçonnons une pareille intention chez son auteur.

Sans doute, il serait absurde d'écarter ici toute idée de sexualité. Si la « sympathie » est l'essence de l'art, pour que nous entrions en communion de sentiments avec Roméo ou Werther par exemple, il faut bien que nous soyons capables de sentir à quelque degré les mêmes amours qu'ils éprouvent. Seulement ce n'est ni la volupté, ni même le désir sexuel de la volupté, qui est ici présupposé; c'est uniquement la conscience pour ainsi dire abstraite des sentiments dont nous sommes capables comme hommes ou comme femmes : non pas la sexualité même, actuelle, pressante et agissante, mais le sentiment obscur, et cependant très fécond, qu'elle existe en nous virtuellement, comme une des puissances permanentes de notre nature : « la certitude de la sexualité ». C'est en quelque sorte une simple attitude du moi, et non une tendance particulière, détachée de toutes les autres. Elle est présente, dans les profondeurs de notre être, quand nous contemplons une œuvre érotique, comme les fonds sont nécessaires dans un tableau, ou comme une nuance délicate, répandue insensiblement parmi les autres, vient jeter sur tout l'ensemble l'unité de son harmonie.

Mais une sensation trop brutale ou trop égoïste, disons trop sexuelle, suffirait à troubler cette contem-

plation, à rompre l'équilibre de notre attitude. Et au lieu de l'émotion sublime du beau, nous n'aurions plus dans l'esprit qu'un plaisir banal, intense peut-être comme quantité de jouissance, médiocre en valeur d'art.

Un afflux des impulsions sexuelles peut donc accompagner l'activité esthétique ou influer sur elle; mais ce n'est pas lui qui la suscite. Si, dans notre jeunesse, l'imagination artistique se fait jour le plus souvent vers l'âge de la puberté, ce n'est pas qu'elle naisse avec le sexe et par lui, c'est seulement parce que cette crise physiologique profonde produit un développement général de toutes les facultés de notre être à la fois : de nos dons artistiques comme de tous les autres. On sait en effet, d'autre part, que ces dons sont loin de disparaître avec l'activité sexuelle chez le vieillard, dont l'âge affine au contraire le plus souvent la sensibilité esthétique en même temps qu'il émousse les autres : ils ne varient donc pas régulièrement d'après celle-ci, mais seulement avec elle; on peut même dire : malgré elle.

En réalité, conclut Volkelt, la puissance indéniable des impulsions sexuelles dans l'activité esthétique vient moins d'elles-mêmes que des suggestions extrêmement riches qu'elles provoquent *autour d'elles*, et qui peuvent avoir par leur nature propre une très grande valeur d'art. Aussi voyons-nous que chez les grands artistes érotiques l'érotisme se colore singulièrement d'éléments empruntés : au point qu'on pourrait douter s'il ne vaut pas par cette couleur plus que par lui-même. Le mysticisme dithyrambique d'un d'Annunzio enveloppe toute une profonde conception du monde; la fraîche naïveté des sensations d'un Boccace nous donne l'illusion de rester pour ainsi dire dans une zone heureuse « en deçà du bien et du mal »; c'est ainsi que nous plaisent encore le naturalisme grandiose d'un Rabelais, l'humour

tout-puissant d'un Aristophane, ou le réalisme impassible d'un Zola. Toujours la valeur esthétique réside dans la forme que l'artiste sait imposer à cette pesante matière qu'est l'instinct sexuel : elle n'est pas en lui, mais à côté, au-dessus de lui.

Lipps est tout aussi exclusif. Ramener toute beauté à la sexualité, dit-il, c'est une mode du jour, et qui caractérise bien la décadence morale, et par suite esthétique, de notre époque. En réalité, la beauté féminine est pour l'homme ce que sont toutes les autres beautés, même les moins sexuelles : un objet de sympathie symbolique. Quand un homme contemple le corps d'une femme, dans la mesure où son instinct sexuel intervient c'est sa nature *à lui* qui est en question ; c'est au contraire la nature *de la femme*, si son état d'âme est une pensée véritablement esthétique : c'est la vie interne que ces formes extérieures manifestent, avec le degré de force, de santé, de délicatesse, avec le rythme approprié que nous supposons, que nous sentons sympathiquement en elles. Notre individu à nous, avec sa différenciation sexuelle, est ici hors de cause. Il s'oublie pour s'identifier par le sentiment avec ce qu'il devine ou croit deviner de cette existence cachée, et pour la vivre lui-même. La vie sexuelle, c'est nous, c'est notre égoïsme, incapable de sortir de lui-même ; la vie esthétique, c'est plus que nous : c'est la fusion symbolique de notre moi avec l'objet beau, c'est une synthèse où il n'y a plus ni égoïsme ni altruisme, ni objet, ni sujet distincts.

Bref, dans la contemplation esthétique du corps humain les hommes et les femmes ne sont plus ni hommes ni femmes : ils n'ont plus que des différences personnelles de tempérament et de caractère. « Je ne suis pas plus alors, dit Lipps, cet individu doué d'une différenciation sexuelle de ses sens, que dans la contemplation esthétique d'un paysage ou d'un arbre je ne suis un paysan, un bûcheron ou un charpentier. Voilà pourquoi la

contemplation esthétique des formes féminines est, ou peut être, la même pour l'homme que pour la femme, et réciproquement. »

Tel est, en effet, l'argument essentiel de l'école ; et il faut reconnaître qu'il n'est pas négligeable : si la vie érotique était un élément vraiment capital de toute manifestation de beauté, chaque sexe devrait marquer des préférences esthétiques aussi diverses que ses tendances physiologiques et instinctives le sont en effet. Il faudrait, par exemple, que les hommes recherchent normalement de tout autres objets d'art, ou dans ces objets de tout autres qualités, que ne font les femmes.

Un historien allemand de la musique est allé jusqu'à prétendre fort sérieusement que l'homme — le mâle — a une prédilection marquée pour les sons aigus, parce qu'ils correspondent au registre normal des voix de femmes ; et celles-ci inversement pour les sons graves, parce qu'ils leur rappellent le registre masculin. Or, rien n'est plus contraire aux faits. Il n'est point d'hommes ni de femmes assez cruellement dépourvus du sens esthétique pour subordonner à ce point leur sentiment de la musique à leur sentiment sexuel. Un tel cas, s'il existait, rentrerait assurément dans le vaste domaine de la pathologie de l'esthétique. Mais l'exception, même dans l'art, ne saurait faire loi.

De telles divergences ne se produisent en fait que dans une faible mesure, et elles sont à peu près nulles quand il s'agit d'une œuvre vraiment grande : on pourrait dire qu'elles varient en raison même de cette grandeur. Au Louvre, on ne voit point les femmes déserter la salle de la Vénus de Milo, ni les hommes l'encombrer, ni les deux sexes apprécier le chef-d'œuvre pour des raisons sensiblement différentes. Lorsque de telles partialités se produisent, les motifs qui les excitent n'ont rien à voir avec l'esthétique. Et malheur à l'œuvre qui en serait l'objet exclusif!

Trop efféminée ou trop brutale, elle est disgraciée par avance; elle risque fort d'avoir le succès d'une mode, et de rester, dans la conscience de l'humanité, au-dessous du seuil où s'élève l'art.

Telles ces statues d'hermaphrodites où l'antiquité s'est complue surtout à résoudre un curieux problème de combinaisons techniques, mais en qui le public de nos musées cherche trop souvent la satisfaction d'une curiosité libertine : on pouvait voir, autrefois, sur une muraille du Louvre, les traces trop nettes de son indiscrétion.

Nous verrons que les partisans de l'érotisme esthétique, comme Remy de Gourmont en France et Santayana en Amérique, triomphent assez péniblement de cette grave objection.

« La plupart des théoriciens, conclut Utitz, reconnaissent dans l'excitation sexuelle l'ennemie mortelle de la vie esthétique; ce qui est certain, c'est qu'elle est en soi un facteur anesthétique de la jouissance de l'art. »

Il ne suffit pas de poser la question de l'érotisme esthétique dans sa généralité. Voici maintenant quelques applications particulières.

Pour le Père Sertillanges, le grand problème pratique c'est la représentation du nu, dont la signification lui semble être évidemment sexuelle avant tout. Savant tacticien, prompt à argumenter en forme, il s'efforce d'abord à combattre l'adversaire sur son propre terrain, c'est-à-dire à restreindre la valeur esthétique du nu par des arguments d'artiste. Le nu, dit-il, reste supérieur pour le « métier », parce qu'il propose au sculpteur ou au peintre plus de problèmes, et plus difficiles, que la draperie. Mais il est inférieur pour l' « inspiration » : la plus haute signification d'une œuvre est ordinairement mieux rendue par le personnage habillé que par l'académie. Comparez par exemple l'étude de Christ nu pour la *Transfiguration*,

que nous avons conservée, avec la même figure habillée, dans l'œuvre célèbre de Raphaël; combien la draperie, en ses plis nobles et aériens, rend plus éloquemment le mouvement, la majesté et la vie! Comparez encore le *David* nu de Michel-Ange à son chef-d'œuvre le *Moïse*, qui est vêtu. La *Victoire de Samothrace* enfin est-elle inférieure à la *Vénus de Médicis* parce qu'elle voile ce que l'autre montre, bien plus qu'elle ne le cache, de son geste illustre et douteux?

Mais, malgré le choix assez heureux de ces trois exemples, l'auteur ne se hasarde pas plus longtemps à cette transmutation contestable de toutes les valeurs esthétiques : il abandonne assez vite ce terrain dangereux pour justifier sa demi-proscription par des arguments d'un ordre plutôt moral ou théologique.

« Le nu, *en soi*, est chaste comme la nature; il est saint, étant de Dieu, et il n'a point à se cacher d'être... Dans l'art, *si l'on se place au même point de vue*, il en est de même. La glorification de l'œuvre de Dieu, de son chef-d'œuvre, ne devrait que mériter toute louange, ne devrait exciter que l'admiration. Pourquoi serait-il coupable de figurer ce que le Créateur a trouvé bon de faire? » On ne saurait mieux dire; mais ceux qui ont lu dans la *Physique de l'Amour* de Remy de Gourmont comment toutes les perversions humaines de l'instinct sexuel se retrouvent sans exception dans les espèces animales, ceux-là penseront peut-être que le Père Sertillanges est moins difficile qu'on ne croirait en fait de chasteté, lorsqu'il attribue éminemment ce sentiment à la nature.

Appelons ici la théologie à l'aide : c'est la nature *avant la faute* qui est innocente. Mais celle que nous représente l'art, c'est la nature après le péché : c'est-à-dire, sinon maudite, du moins suspecte, et que parvient à purifier à grand'peine tout l'effort de la pudeur.

Toutefois, depuis six mille ans et plus, la faute est un fait acquis. Nous vivons après la faute, on pourrait dire que nous vivons d'elle. Arrivons donc à des distinctions plus pratiques, bien qu'un peu scolastiques : le droit et le fait, le genre et l'accident, l'étude de l'artiste et la jouissance du public. Il ne restera plus qu'à proclamer l'un licite et l'autre blâmable. « Le nu est *en soi* parfaitement chaste. Sa représentation est un hommage au Créateur. Mais, *dans le fait*, il présente un danger redoutable. Ce n'est pas une raison pour en proscrire l'étude... Nous avons même concédé à l'artiste, bien qu'à regret et moyennant certaines conditions, le droit d'exposer publiquement ces *études*. — Mais le *genre nu* ne nous semble pas pouvoir bénéficier de cette tolérance. » (C'est l'auteur qui souligne.)

La morale de l'Eglise catholique a trop de finesse psychologique pour ne pas savoir reconnaître l'Ennemi partout où il est, et pour ne pas traiter avec lui quand il est quelque part trop fortement installé. Elle se résigne donc à faire mauvais ménage avec l'instinct; mais elle entre en ménage.

Nous ne discuterons pas si « le nu en soi » n'est pas un sujet un peu bien métaphysique pour un peintre, ni comment, innocent dans l'ébauche, le même nu devient criminel dans le tableau. Mais il faut reconnaître que toute cette question est dominée par deux préjugés singuliers. On semble admettre le plus souvent comme des axiomes, d'abord que si un homme aime le nu, c'est toujours pour des raisons sexuelles; ensuite que si un homme n'aime pas le nu, c'est toujours pour des raisons morales. « Puisque le costume représente les devoirs d'obéissance, de politesse et de pudeur sous leur forme coutumière, le nu est la négation de ces choses. Le nu est donc sacrilège... ». Ainsi s'exprime, par exemple, en son *Système des Beaux-Arts*, l'auteur des *Propos d'Alain*. « On dit communément que le nu est tou-

jours chaste pourvu qu'il soit beau, ajoute-t-il. Mais il vaut mieux dire que le nu est beau pourvu qu'il soit chaste. »

Or pourquoi le nu ne pourrait-il nous intéresser pour des raisons qui n'ont rien de sexuel ? Pourquoi notre sympathie fort naturelle pour l'espèce humaine serait-elle condamnée à s'adresser à ses vêtements plutôt qu'au type lui-même? Il est incontestable que nous ne pouvons percevoir, peindre, sculpter ou décrire directement une âme. A défaut de quoi, ce que le type humain nous offre de plus substantiel est représenté par son corps, et non par son habit. Notre tailleur n'est pas forcément le dépositaire de notre personnalité. Nous avons de fortes chances pour atteindre un objet plus essentiel et plus caractéristique dans le corps nu que dans le costume qui cache et déforme notre être physique, et même notre individualité morale. Ce sont à peu près les considérations de Taine, lorsqu'il prend « l'importance des caractères » pour l'un des criteriums de la valeur esthétique; et elles sont en partie vraies.

A moins de pousser jusqu'à la monomanie le pansexualisme des Freudistes, on ne peut vraiment poser en principe incontestable que le spectacle d'une poitrine qui respire et d'une jambe qui se meut, ou l'effort de l'artiste pour exprimer les fonctions organiques dans leur pleine harmonie, ne peuvent avoir qu'un intérêt sexuel. Pourquoi les organes du corps seraient-ils tous des organes sexuels, ou même secondairement sexuels? Pourquoi le nu n'aurait-il pas un intérêt de spectacle et de compréhension ou de sympathie, comme tout autre objet de la nature, mais de spectacle plus intéressant, sans doute, que tout autre, parce qu'enfin le corps nu, c'est nous ?

Et quand bien même il s'agirait d'attributs notoirement sexuels, « c'est tout autre chose, dit avec raison Utitz, de représenter le sexe et de le représenter sexuellement ». On sait combien « l'accent

érotique » peut être plus marqué par certains vêtements que par le nu.

D'autre part on peut n'aimer le nu que peu ou point, voire en sentir le dégoût, pour des raisons qui n'ont rien de moral. Il n'est pas besoin d'être zoophile par névrose ou naturaliste par profession pour s'intéresser à peindre des paysages, des animaux ou des natures mortes plus que des académies. Ce sont des divergences de goûts individuels ou collectifs qui ont été maintes fois représentées dans l'histoire. Claude Gelée pratique moins le nu que le Poussin, les Anglais du XVIIIe siècle moins que les Français du même temps, les Japonais ou les Chinois de presque toutes les époques moins que les Grecs ou les Italiens. Mais on ne peut aucunement proportionner à cette diversité d'orientation les degrés de la valeur esthétique. Ces préférences peuvent être des suggestions d'ordre purement artistique.

L'immoralisme lui-même a parfois protesté, au nom de l'art, et nullement au nom de l'éthique, contre l'abus des nudités en peinture, et de l'amour coupable en littérature. En 1912, le *Manifeste* des cinq peintres futuristes de Milan se montrait non pas moral, mais habile, lorsqu'il se proposait, entre autres paradoxes, dans sa quatrième déclaration de guerre, de lutter « contre le Nu en peinture, aussi nauséeux et assommant que l'adultère en littérature ». — « Expliquons ce dernier point, ajoutait-il. Il n'y a rien *d'immoral* à nos yeux ; c'est la monotonie du *Nu* que nous combattons... *Nous exigeons pour dix ans la suppression totale du Nu en peinture.* »

Brunetière est allé plus loin encore que le Père Sertillanges. Ce n'est pas à lui qu'on en ferait accroire sur l'innocence de l'art! Le nu est chaste, nous dit-on? Et l'on cite comme un exemple privilégié les nudités grecques. Naïveté, sinon hypocrisie ! Va pour nous, qui méconnaissons forcément, dans notre

ignorance, la véritable signification que ces nudités avaient pour leurs contemporains. Mais voyons de plus près les textes de Valère-Maxime, de Lucien et de Pline l'Ancien, dont Brunetière cite les paroles connues sur la Vénus de Cnide, dans un latin « qui brave l'honnêteté » : « On rapporte qu'un homme, saisi d'amour, se coucha la nuit dans le temple et embrassa étroitement la statue : *ejusque cupiditatis esse indicem maculam* ». Ces textes sont-ils assez démonstratifs? « Et si l'on n'y voyait qu'une manière « symbolique » d'exprimer le genre d'admiration qu'on éprouvait en présence de la *Vénus de Cnide*, ils n'en seraient que plus éloquents ».

Brunetière estime que nous voilà fixés sur les Anciens. Voici maintenant, chez les modernes, Diderot, le soi-disant « créateur de la critique d'art ». Le grand, l'admirable succès des théâtres de sa jeunesse, nous dit-il textuellement, c'est que les spectateurs en sortaient dans une telle ivresse que certains allaient aussitôt chez des filles : « voilà le plaisir! » Et dans les fameux *Salons* : La différence de la *Madeleine* du Corrège à celle de Van Loo, explique-t-il, c'est que le spectateur a l'idée de retrousser la robe de la première, « au lieu qu'on ne forme aucune entreprise sur celle de Van Loo ».

Après cela, il ne faudrait pourtant pas se représenter Brunetière comme un vulgaire philistin, incapable de comprendre qu'on s'intéresse dans la plastique du nu à d'autres choses qu'à des paillardises! Non : lui aussi, par jugement historique et par goût personnel, estime qu'au fond il y a mieux à faire que du nu dans les arts plastiques, et que par suite le « genre nu » n'y est peut-être en principe qu'une décadence. « Aussi bien le progrès dans l'histoire de la sculpture grecque n'a-t-il consisté qu'à « découvrir » ce que cachait un art plus sévère, et le triomphe de la nudité y a signalé le commencement de la décadence ». D'où nous devons conclure sans doute que

la *Vénus de Milo*, étant demi-nue, représente une demi-décadence, et le *Doryphore*, et maintes œuvres de l'école de Phidias, une décadence entière, du moins si l'on pense à ces nombreuses statues de dieux et d'athlètes nus, dont on sait quel genre de sentiments spéciaux ces images de beaux éphèbes risquaient d'éveiller chez des Grecs.

Toutefois, emporté par le parti-pris, Brunetière, ici encore, a voulu trop prouver. Il cite une anecdote douteuse de cicerone graveleux, que les Anciens se sont repassée à satiété, ce qui montre la rareté de tels faits ou même de telles idées plutôt que leur surabondance (on raconte tout bas, en Italie, pis encore sur les saints, les madones et les figures d'allégories pieuses de certaines églises !). Et voilà l'Antiquité jugée ! Il passe à deux boutades d'érotomane que deux œuvres d'art ont inspirées à Diderot. Et il compromet sa thèse en retrouvant aussitôt la même érotomanie dans une lettre à Mlle Volland, qui décrit avec un enthousiasme maladif les prés, les bois, les eaux délicieuses de Vignory : soudain perce la fâcheuse obsession ; car voici sans autre transition le comble inattendu de cet exquis sentiment champêtre : « Non, pour l'honneur des garçons de ce village, je ne veux pas me persuader qu'il y ait là une fille pucelle passé quatorze ans ; une fille ne peut pas mettre le pied hors de sa maison sans être détournée. »

Brunetière s'indigne avec raison. Mais contre qui? Si c'est contre un maniaque, soit ; mais si c'est contre l'art qui alimenta parfois sa manie, il devra s'indigner aussi contre la nature la plus innocente, qui ne la provoque pas moins. Il est vrai que Brunetière n'en est pas loin. Car, dans « nature », il croit entendre « naturalisme ». Mais qui le suivra? Qui voudra proscrire, après le nu, et par les mêmes raisons, le paysage même, les prés et les bois qui risquent de détourner les filles?

Ancienne ou moderne, religieuse ou laïque, cette conception repose trop souvent sur une méconnaissance foncière de l'art; condamner, c'est une façon de ne pas comprendre. Toutefois, on ne saurait refuser à un Tolstoï ou même à un Brunetière la pleine intelligence d'une certaine forme, tout au moins, de l'art. C'est même parce qu'ils le comprennent trop, qu'en moralistes convaincus *ils en ont peur*. Ce qui les effraie en lui c'est sa nature sexuelle. On l'a dit avec raison de Tolstoï : c'est parce qu'il avait l'obsession du sexe qu'il l'a si obstinément poursuivi partout où il en voyait le triomphe; et c'est parce qu'il le sentait inhérent en lui à sa nature d'artiste qu'il a dû aboutir comme moraliste à tant de condamnations anti-artistiques.

La doctrine ascétique de l'art confirme donc, bien malgré elle, et à son corps défendant, l'impuissance d'une théorie esthétique à se passer de l'instinct sexuel pour expliquer les faits esthétiques. Plus elle condamne en droit l'esthétique érotique, plus elle en affirme en fait la réalité : puisque une valeur d'art est un fait, dont on ne supprime pas l'existence en la niant.

Le début du chapitre IX des *Fiancés*, sacrifié dans l'édition définitive, démontrait qu'il y a dans le monde « six cents fois plus d'amour » qu'il n'en faut pour conserver notre espèce. Il est donc inutile et même nuisible que la littérature encourage ce sentiment, alors que tant d'autres méritent mieux d'être surexcités. « Je suis de ceux qui disent qu'on ne doit pas parler d'amour de manière à incliner l'âme des lecteurs vers cette passion... L'amour est nécessaire dans le monde; mais il y en aura toujours assez. »

Malheureusement Manzoni a donné un exemple redoutable : si Racine converti, c'est-à-dire le bon, le vrai Racine, avait eu le pouvoir de détruire à jamais les tragédies passionnelles de sa jeunesse, son devoir impérieux eût été de le faire, et celui de tous

de l'y aider. — L'ours de la fable maniait des pavés moins lourds...

Toute une école néo-classique a repris en France de nos jours la gageure de Brunetière : faire vivre toute une esthétique par le raisonnement plus que par la vie affective, et par la satisfaction des exigences logiques d'ordre et d'organisation qui sont dans notre esprit, plus que par celle des appétits sensuels qui sont l'âme de nos passions irraisonnées. Quoiqu'elle ait tenu, par gageure, à inscrire le romantique Stendhal, bien malgré lui, parmi les classiques, cette école d'intellectualisme, quand elle est conséquente avec ses principes, ne saurait faire à l'érotisme sa part, dans la peur qu'il n'envahisse l'esprit tout entier, et qu'il n'y fasse tache d'huile malgré nous, selon la loi ordinaire de toute suggestion irrationnelle.

Ainsi, dans l'esthétique moderne, les deux idées de beauté et de sexualité ont été systématiquement séparées, soit au nom de la théorie du jeu, soit au nom d'un sentimentalisme mystique, que les tendances générales de la pensée contemporaine ont remis de nos jours en vogue, et parfois sous le nom inattendu de rationalisme. On a invoqué tantôt les rêveries créatrices et spontanées de notre libre imagination, tantôt les communions mystiques et les métempsychoses merveilleuses de la sympathie et du symbolisme; tantôt enfin les exigences de l'ordre et de la raison. Et l'on a cru pouvoir construire ainsi toute l'esthétique sans l'idée d'amour. Comme Laplace échafauda son système du Monde sans y faire intervenir le « Premier Moteur », de même des raisonneurs orgueilleux ont cru pouvoir analyser le mécanisme entier de l'esthétique sans faire intervenir la notion d'amour, « parce qu'ils n'ont pas eu besoin de cette hypothèse ».

Cette conception n'est pas définitive. Si l'art est un divertissement supérieur, s'ensuit-il qu'il doive se

désintéresser de nos instincts organiques? Bien au contraire : « le désintéressement absolu est une chimère », assurait Leibniz; ou pour mieux dire il se résout dans un intérêt supérieur. Groos a démontré, contre Schiller et surtout Spencer, que tout jeu est chez l'animal l'apprentissage d'un instinct : une sorte d'entraînement préalable et nécessaire chez l'enfant, qui essaie par là ses forces; un exercice utile chez l'adulte, qui maintient ainsi dans leur bon état, en les faisant fonctionner à vide, des activités vitales, momentanément sans objet sérieux. Chacune des grandes formes de nos divertissements se greffe de la sorte sur une de nos tendances fondamentales, et l'on peut dire que nous avons autant de possibilités différentes de jouer que nous avons d'instincts divers. Le jeune chat joue à la souris avec les feuilles mortes que chasse le vent; le petit garçon joue au soldat, la petite fille à la poupée, l'homme fait, aux luttes physiques disciplinées comme le foot-ball, ou aux combinaisons quasi mathématiques comme les échecs : chaque jeu est exactement adapté à une de nos fonctions les plus vitales, qu'il ne fait que prolonger ou préparer ; il en est la répétition, l'entraînement ou le rappel.

Dès lors, pourquoi la contemplation ou la création esthétiques ne seraient-elles pas les formes supérieures du jeu, issues en particulier, sinon exclusivement, de l'instinct sexuel? Car celui-ci peut bien engendrer une forme de jeu que ses combinaisons avec l'intelligence et le génie humain rendent supérieure, de même que les autres instincts, ceux de la conservation, de la nutrition, de la lutte, livrés à eux-mêmes, engendrent des jeux inférieurs, que leurs combinaisons intellectuelles élèvent seules au rang supérieur des sciences ou de la vie morale.

L'art pourrait donc être une méditation suggérée par les tendances profondes de l'amour, une sorte de luxe nécessité par les lois de la sélection sexuelle :

un exercice à vide, et comme une répétition de la pièce que la nature veut nous faire jouer ; un apprentissage de notre rôle normal dans la vie générale de l'espèce.

D'autre part le nouveau sentimentalisme esthétique se prêterait encore mieux peut-être à se combiner avec l'érotisme. Le principal représentant français de cette tendance, Guyau, l'a bien compris ; et lorsqu'il prétend faire entrer dans l'art toutes les formes de la vie intense, il ne s'obstine pas inutilement, comme l'école allemande, à exiger tout ou rien, c'est-à-dire à maintenir indivisible et intangible l'unité de cette intuition du beau, qui nous fait projeter notre propre personnalité dans le monde extérieur, et le monde extérieur dans notre vie personnelle. Or, dès qu'il esquisse l'analyse de cet état d'âme complexe, au premier plan apparaît le sentiment de l'amour, le plus profond, le plus contagieux, et dont se nuance, malgré nous, toute sympathie :

Je me sens pris d'amour pour tout ce que je vois :
L'art, c'est de la tendresse...
Lorsque je vois le beau, je voudrais être deux.

La prose de Guyau est d'ailleurs plus philosophique et peut-être aussi plus poétique que ses *Vers d'un Philosophe*. Le type de l'émotion esthétique, dit-il, est l'émotion de l'amour, toujours mêlée d'un désir plus ou moins vague et raffiné. « La beauté supérieure, quoi qu'en dise Kant, est la beauté féminine ; or, les qualités que nous trouvons les plus dignes d'admiration chez la femme sont aussi, en grande partie, celles qui sont de notre part l'objet du désir. Une *belle femme*, pour un homme du peuple, est une femme grande, vigoureuse, aux fraîches couleurs, aux formes amples, et c'est aussi celle qui peut le mieux satisfaire l'instinct sexuel. Si, dans les classes élevées de la société, l'idée du beau ne correspond plus exactement avec les besoins primitifs de la race et de l'individu,

c'est que ces besoins mêmes se sont modifiés d'une manière générale, et épurés peu à peu. »

Plus brutal ou plus raffiné, plus égoïste ou plus social, peu importe : sous toutes ses formes, « l'amour, croyons-nous, est plus ou moins présent au fond des principales émotions esthétiques. L'admiration même n'est-elle pas un amour qui commence, et n'a-t-elle pas dans l'amour son achèvement, sa plénitude? Dira-t-on qu'aimer une femme, c'est cesser de la trouver belle? Certes l'art est pour une notable partie une transformation de l'amour, c'est-à-dire d'un des besoins les plus fondamentaux de l'être. Considérer le sentiment esthétique indépendamment de l'instinct sexuel et de son évolution, nous semble donc aussi superficiel que de considérer le sentiment moral à part des instincts sympathiques, où l'école anglaise elle-même voit la première origine de la moralité ».

Les mystiques allemands refusent de morceler l'intuition indivisible du beau, qui doit dans notre personnalité être tout, ou n'être pas. Mais n'est-ce pas à l'amour qu'on peut avec bien plus de raison attribuer ce privilège de la conquête ou de la possession intégrale du moi? C'est une banalité de répéter que lorsque nous aimons vraiment, nous aimons avec notre âme tout entière. Il est moins connu, mais non moins vrai, que « nous aimons avec notre corps tout entier ». C'est ce qu'affirment des physiologistes comme le docteur J. Roux. Selon lui, il faut distinguer soigneusement « l'appétit sexuel », qui consiste en des sensations localisées dans les organes génésiques, fort analogues aux tiraillements de l'estomac qui accompagnent l'appétit digestif, et la « faim sexuelle », sensation généralisée de tout l'organisme, dont le sentiment vague naît à la puberté, et qui est tout à fait semblable, par sa diffusion, à l'impulsion également mal localisée de la faim proprement dite. Or, c'est cette fonction générale de l'organisme qui est

évidemment essentielle, et dont les localisations superficielles ne sont qu'un dérivé secondaire.

Keiffer précise encore : « Tous les tissus interviennent dans la succession des phénomènes dont la fécondation est le but essentiel. »

Les physiologistes récents croient avoir découvert le secret de cette pénétration de tout l'organisme, qui tient à ce que les glandes à sécrétion externe, comme celles des organes génitaux, répandent aussi dans le torrent circulatoire de puissantes sécrétions internes qui imprègnent tout notre système nerveux, depuis le ganglion le plus inférieur, siège d'irrésistibles réflexes, jusqu'aux centres supérieurs du cerveau, instruments de la conscience réfléchie.

A notre individus'ajoute encore notre hérédité. Léon Daudet estime que l'instinct sexuel est, parmi nos impulsions fondamentales, celle qui nous fournit les plus riches « personimages », c'est-à-dire ces suggestions profondes où reviennent intégralement un ou plusieurs de nos ancêtres : car, avant d'être nous-mêmes, et pour être nous-mêmes, nous sommes des « hérédos ».

Corps et âme, nous mettons dans un amour profond tout notre moi. Si d'autre part nous le mettons aussi dans une création ou une jouissance esthétique, c'est que les deux émotions coïncident et peut-être s'identifient. Malgré l'école allemande contemporaine, telle serait la véritable logique du sentimentalisme ou du mysticisme, que d'autres ont mieux comprise.

Exclure du beau l'instinct sexuel au nom du sentimentalisme ou du mysticisme, c'est une gageure ! Plus le sentiment et la sympathie, plus l'intuition d'une communion ineffable des êtres et des choses tiendra de place dans l'art, et plus l'amour en paraîtra l'âme ; l'amour avec tout ce que la richesse infinie de sa nature comporte toujours à quelque degré : fondements matériels dans les profondeurs de notre

organisme, hautes superstructures dans les régions les plus sereines de notre pensée.

Ainsi le développement naturel de toutes ces conceptions négatives nous invite de lui-même à leur ajouter comme un complément nécessaire une théorie érotique de la beauté. Ce n'est pas seulement leur critique, c'est la logique interne des théories du jeu ou de la sympathie qui les conduit malgré elles à faire à l'érotisme esthétique une place. Quant à l'intellectualisme outré qui fut et qui redevient à la mode, il ne méconnaît l'érotisme qu'en méconnaissant l'art lui-même. Arts de musée ou de bibliothèque et de conservatoire, arts de nécropole, il les mutile ou les corrompt par des exceptions, des proscriptions ou des admirations également arbitraires et artificielles; et l'on peut dire que, semblable à certains carnassiers mangeurs de cadavres, il n'aime en approcher que lorsqu'il les sent bien morts.

CHAPITRE II

L'ESTHÉTIQUE FONDÉE SUR L'AMOUR : LA NATURE VIVANTE

« Est-ce par un effet du hasard, demande Renan, que l'acte fondamental de la nature, l'union des sexes, est indissolublement lié au sentiment esthétique, et en un sens la cause de toute esthétique? » Tel est le problème complexe que nous essaierons de discuter.

Des faits bien connus le posent d'eux-mêmes. Tout ce que nous aimons nous semble beau, tout ce qui est beau nous semble digne d'être aimé. L'objet esthétique par excellence, n'est-ce pas, pour chaque sexe, l'autre sexe?

Emouvoir l'instinct sexuel, n'est-ce donc pas la condition nécessaire et suffisante de la beauté, puisque cette condition semble dispenser de toute autre? Par un mystérieux cercle vicieux, l'instinct semble être ici à la fois un effet et une cause. Le critique le retrouve au principe de toute création artistique, le psychologue étudie en lui l'objet véritable que nous déguisons sous les prestiges de la contemplation d'un idéal, le moraliste le dénonce comme la source universelle de nos passions : « posez l'amour, disait Bossuet, vous les faites naître toutes ».

A la base de toutes les formes de notre activité, nous retrouvons donc ce sentiment, avec la prodigieuse complexité qui fait sa richesse : à la fois la

sensualité, l'instinct purement physiologique, l'obsession du sexe, et d'autre part l'amour le plus sublimé, le plus platonique, le plus chevaleresque, si purement idéal ou intellectuel dans l'apparence, qu'il s'offense lui-même à la seule pensée d'un désir impur qui le souillerait. Entre ces deux extrêmes les degrés sont infinis et continus ; il est impossible de décider sérieusement où commence l'un et où finit l'autre. Les psychologues modernes tombent d'accord sur cette parenté : toutes les formes de l'activité érotique sont solidaires. Il n'est plus guère que le Bellac du *Monde où l'on s'ennuie* pour les opposer complaisamment devant son public de caillettes alambiquées. — Encore, pour plaire de nos jours à cette même société mondaine, devenue plus réaliste, notre conférencier de salons devrait-il changer son programme, et se montrer au moins aussi naturaliste que — la nature.

Mais si la dépendance mutuelle de la beauté et de l'amour apparaît à tous les yeux, leur rapport exact est autrement difficile à définir. Cette question délicate est peut-être le plus important problème que l'esthétique moderne puisse poser, mais qu'elle n'aborde pas toujours avec tout le sérieux qu'il mérite.

Une esthétique sans amour peut séduire la pensée abstraite d'un logicien ; mais elle ne satisfait guère le sentiment vibrant d'un artiste. Elle a, pour des yeux qui animent tout, la froideur d'un corps sans vie, et comme lui l'infécondité. Aux cœurs simples épris de la beauté concrète des êtres et des choses, il semblera toujours aussi difficile de comprendre la beauté sans l'amour que l'amour sans la beauté. Illusion peut-être ; mais illusion généreuse et créatrice, puisqu'elle enfante l'enthousiasme et le génie !

Aussi les adeptes de la théorie érotique du beau sont-ils innombrables. Il n'est guère de poète, de romancier ou de dramaturge qui n'ait eu l'occasion

de montrer comment la beauté a le privilège d'engendrer l'amour; ou réciproquement comment l'amour rend beaux les êtres les plus vils dès qu'il les émeut : il n'est pas de lourdaud épris qui ne se sente devenir poète; il n'est pas de physionomie si ingrate qu'elle ne puisse resplendir, transfigurée un instant, du bonheur d'aimer.

Quant aux œuvres de l'art, on a répété sur tous les tons, depuis Platon, qu'elles sont l'œuvre de l'amour, que l'art tout entier est un hymne universel élevé vers Eros. Prenons au hasard, parmi cent autres, le témoignage d'un idéaliste récent. « C'est l'amour, dit le peintre Jules Breton, qui, dans la nature, trouve le secret des beautés esthétiques. C'est à travers son prisme que les artistes voient les choses ». Ce qu'ils peignent, ce sont donc moins les choses elles-mêmes, que les couleurs dont les a parées ce magicien subtil. Magie de l'amour et magie de l'art concordent dans leur œuvre commune, la beauté de la vie : « Les lois qui président aux arts sont essentiellement des lois d'amour ». Ruskin a dit : « l'art est adoration ». Adoration sexuelle avant tout, sans doute, puisque l'art vit de sensations et de sentiments plus que de pensées : l'art est un mysticisme érotique, comme la religion un mysticisme intellectuel ; et d'ailleurs, au fond, tout mysticisme est peut-être érotique. Leuba, Freud et d'autres l'ont souvent soutenu.

Ce que nous appelons l'érotisme esthétique, n'est-ce pas la pure doctrine classique et la pratique de tous les grands artistes? Sans remonter jusqu'à Platon, rappelons seulement le XVIIe siècle français : le sévère Boileau lui-même préconise « l'amour, fertile en tendres sentiments » :

> De cette passion la sensible peinture
> Est pour aller au cœur la route la plus sûre.

Et n'allez pas croire qu'il s'agit seulement ici d'un *cas particulier*, d'une conception de la beauté toute

relative et tout accidentelle : il s'agit du beau absolu, ne vous en déplaise. « Demandez à un crapaud, insiste Voltaire, ce que c'est que la beauté, le grand beau, le *to kalon* : il vous répondra que c'est sa crapaude avec deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule large et plate, un ventre jaune, un dos brun. Interrogez un nègre de Guinée : le beau est pour lui une peau noire, huileuse, des yeux enfoncés, un nez épaté ».

Ainsi peu importent les conditions trop abstraites de la forme, de la couleur, de l'harmonie : là où se satisfait l'instinct génésique, là est la beauté.

C'est aussi la doctrine romantique, témoin Musset :

> Ce que l'homme ici-bas appelle le génie,
> C'est le besoin d'aimer.

A cette confusion d'idées traditionnelle sacrifiait lui aussi l'analyste Senancour : « Le sentiment de l'honnête ou du juste, et le besoin de l'ordre moral, doivent conduire au besoin d'aimer. L'amour a le beau pour objet; et s'il égare quelquefois ceux qui, privés de lumières, sont disposés par leur situation à l'artifice et à la violence, il soutient particulièrement les esprits généreux ».

C'est encore la doctrine des « âges de foi », où le mysticisme le plus pur invoque naïvement l'amour. Rappelons tout au moins ces deux légendes en quelque sorte symboliques, où se condense toute une psychologie de l'artiste.

Fra Filippo Lippi, nous raconte Vasari, tandis qu'il décorait le maître autel des religieuses de Sainte-Marguerite, aperçut un jour la jeune novice Lucrezia, dont l'éclatante beauté séduisit d'abord en lui l'artiste : il obtint de la prendre pour modèle de la Vierge. Bientôt séduit comme amant, il l'enleva et l'épousa après l'abandon de ses vœux : elle fut la mère du peintre Filippino. Admiration esthétique et adoration érotique sont ainsi deux équivalents

capables de se substituer l'un à l'autre par simple remplacement.

Le même Vasari nous présente encore cette métamorphose ou substitution dans l'esprit du public et non plus seulement de l'artiste. « Fra Bartolommeo, dit-il, fit saint Sébastien absolument nu, d'un coloris et d'un dessin si parfaits, d'une beauté si suave, que tous les artistes s'accordèrent à le louer. Mais les religieux ayant appris dans leurs confessionnaux que cette trop séduisante imitation de la nature devenait l'objet spécial de l'admiration des dévotes, retirèrent le tableau de l'église où il était exposé ».

Cet art dit religieux, par trop conscient de soi et de sa volupté propre, nous fait songer à la Madeleine du Corrège, sensuellement étendue sur des verdures, pénitente adorable et douteusement convertie ; à cette sainte Catherine du Sodoma, qui en recevant les stigmates du Christ semble s'évanouir tendrement devant un beau jeune homme dans une extase fort charnelle ; ou bien à cette sainte Thérèse du Bernin, qu'un ange fripon vient lutiner de sa flèche : sorte d'amour païen, ou d'enfant de chœur précoce et dévergondé ; et dans les traits défaillants et aimablement convulsés de la sainte, tout neurologiste reconnaît immédiatement la phase érotico-extatique des crises de grande hystérie chères à Charcot. Unité de l'amour sacré et de l'amour profane, eût dit le Titien, qui, dans sa composition célèbre, croyait encore pouvoir les séparer du moins de toute la largeur d'un sarcophage et qui leur prêtait des charmes différents mais également sensibles.

Dans *l'Enfer* du Dante, après les Limbes, huit cercles étalent les principaux péchés des hommes en allant du moins haïssable au plus horrible. Les plus graves, pour le grand patriote florentin, ce sont la trahison, la fraude et la violence, qui s'abîment du septième au neuvième cercle. Le plus léger, pour le poète, c'est la luxure : dans l'Enfer la place de la vo-

lupté coupable est de toutes la plus tolérable; dans cette région sans honneur elle vient immédiatement après la vertu même des grands païens, auxquels est réservée la neutralité des Limbes : c'est le plus véniel des péchés mortels. Un vent « d'enfer » se borne à rouler devant lui comme des feuilles ces pécheurs légers; supplice fort symbolique, mais qui n'est point épouvantable parmi ceux que Dante a su inventer ailleurs : toute l'indulgence de l'artiste est acquise de droit à la faute sexuelle.

Dans *le Purgatoire*, l'ordre est le même : c'est-à-dire que l'amour coupable est le péché qui nous rapproche le plus du ciel, et l'étage qui lui correspond est le plus semblable de tous au Paradis.

Enfin dans *le Paradis* de la *Divine Comédie* une planète entière est réservée aux âmes mystiques qui ont su aimer suavement d'amour Dieu et toutes choses. C'est naturellement Vénus. Et dans la matière immatérielle de l'astre aimant, les âmes ardentes continuent à brûler des mêmes feux qui firent leur vertu terrestre et à prier du même amour qui fut ici-bas leur foi. Au reste, dans la rose mystique des bienheureux en adoration éternelle devant Dieu, il ne reste plus que le pur amour, en qui tout se fond.

Pour le scandale de plus d'un moraliste, dans la conception symbolique du poète rien n'est si voisin du ciel et si semblable à lui que l'enfer de la luxure et le purgatoire des fautes charnelles. Et si le Paradis des théologiens est tout entier adoration, le Paradis de l'art est tout entier amour.

Que les exégètes discutent ce qui revient en tout cela à la doctrine orthodoxe de saint Thomas, pour qui la source de toute activité humaine est l'amour, — mais un amour tellement dépouillé et métaphysique, qu'on le dirait par impossible insexué, — et à l'amour, bien sexuel celui-là par sa racine, tout platonique et chaste qu'il soit resté, à l'amour de Dante enfant pour la petite Bice, — les exégètes

discuteront peut-être ; les artistes n'hésiteront pas.

Ainsi se développe en sa visée toute passionnelle le symbolisme impassible de la *Comédie divine :* symbole du rôle nécessaire de la vie sexuelle dans l'art le plus chaste.

Mais, si les littérateurs et les artistes ont bien posé la question, c'est aux savants et aux philosophes qu'il faut demander la réponse.

Déjà dans l'antiquité Platon avait divinement pressenti la part que prend Eros dans le culte de la beauté. Les mythes épars dans les poétiques *Dialogues* nous enseignent comment notre âme se rappelle, par une confuse réminiscence, la vie sublime qu'elle a menée dans le Monde des Idées à la suite des dieux : c'est pourquoi elle aspire d'elle-même à retrouver et à créer ici-bas la pure beauté dont elle a fait son aliment immatériel dans cette existence antérieure. De là vient pour nous l'attrait universel des deux Vénus : la terrestre qui est vulgaire, la céleste qui est idéale. Le culte de la Vénus populaire n'est qu'une préparation provisoire à la religion suprême d'Aphrodite, dans laquelle le bien, le beau et l'amour, la sagesse et la volupté ne font plus qu'un seul tout indissoluble.

Le mythe du *Banquet*, corrigeant avec malice l'antique légende païenne, raconte ingénieusement comment l'Amour fut conçu pendant les grandes fêtes que donnèrent les dieux en l'honneur de la naissance d'Aphrodite. C'est alors que la Pauvreté rencontra dans les jardins de Zeus le génie de l'Abondance. Il était ivre au sortir d'un festin copieux : elle abusa de son état pour le séduire, — si ce terme n'est pas impropre. L'Abondance fut ainsi le père d'Eros sans le savoir.

C'est pourquoi l'Amour tient de ses deux parents si opposés la duplicité profonde de sa nature. L'amie de Socrate, la sage Diotime, l'explique, non sans

ironie : — Ce petit « démon » (car c'en est un) n'est pas du tout l'angelot douceâtre que la poésie et la plastique populaires des Grecs esquissaient déjà. Ce demi-dieu est en réalité une sorte de voyou romantique : le vagabond de l'idéal. « D'abord il est toujours pauvre, et, loin d'être beau et délicat, comme on le pense généralement, il est maigre, malpropre, sans chaussures, sans domicile, sans autre lit que la terre, sans couverture, couchant sur la dure auprès des portes et dans les rues ; enfin, comme sa mère, toujours dans le besoin. Mais d'autre part, selon le naturel de son père, il est toujours à la piste de ce qui est beau et bon... ». Car l'amour platonicien n'est qu'une aspiration de l'âme vers la perfection sous tous ses aspects sans exception ; et un Grec était incapable d'imaginer une perfection sous une forme qui ne fût pas belle : pour lui le bien, le beau et même le vrai ne faisaient qu'un.

« La sagesse, continue Diotime, est une des plus belles choses du monde ; or l'Amour aime ce qui est beau ; en sorte qu'il faut conclure que l'Amour est amant de la sagesse, c'est-à-dire philosophe ; et, comme tel, il tient le milieu entre le sage et l'ignorant. C'est à sa naissance qu'il le doit : car il est le fils d'un père sage et riche, et d'une mère qui n'est ni riche ni sage. Telle est, mon cher Socrate, la nature de ce démon ». On voit que Platon tient la pauvreté en médiocre estime, et ce sentiment assez hellénique est peu charitable ! Mais voici son démon de fils, le plus philosophe des ignorants, — nous dirions des inconscients, — identifié avec le désir du beau.

Il n'est point besoin d'une mythologie tout imaginative pour introduire le principe érotique dans le domaine de la beauté. C'est la science moderne, au nom de l'évolutionisme, qui se charge de lui faire sa juste part.

Et cette part se trouve si grande que certains

psychologues se hâtent d'assigner à ces phénomènes mystérieux une base physique dans notre organisme : ils supposent une association étroite, acquise et renforcée sans doute par l'hérédité, et par suite une communication directe dans le cerveau entre les centres nerveux qui sont les organes de certains arts, et le centre de l'instinct génésique. « L'un d'eux est-il excité, affirme Max Nordau en pensant surtout à la musique, l'autre entre en même temps en activité. Les sensations amoureuses éveillent donc des impulsions musicales ; l'activité du centre des perceptions musicales provoque le travail du centre génésique ». Le moindre défaut de cette hypothèse par trop hâtive est que nous ignorons tout des centres nerveux en question, et surtout de leurs associations physiologiques, et qu'elle ne nous en apprend absolument rien, sinon que des communications quelconques, mais de nature inconnue, *doivent* exister entre divers organes nerveux, également inconnus, — si même la théorie des localisations cérébrales précises, renouvelée de Gall, conserve quelque valeur pour les biologistes modernes.

La connexion étroite des organes reproducteurs avec les centres nerveux est soulignée par certaines expériences récentes. On sait que pour rendre à un animal émasculé les principaux caractères physiques et psychologiques de son sexe, il suffit d'injecter dans son organisme des fragments de glandes séminales finement broyées, ou plus exactement du tissu interstitiel de ces glandes : car leur partie féconde est inutile ici ; ce qui exclut toute superstition mystique sur les vertus miraculeuses de la génération, que certains tendent à diviniser aujourd'hui dans les laboratoires de nos savants, comme autrefois dans les temples des religions primitives ! Ces caractères reparaissent ainsi en quelques semaines chez un chapon, puis disparaissent aussi vite quand la sécrétion interne est arrêtée. Brown-Sequard a obtenu des résultats ana-

logues sur lui-même et sur de nombreux hommes.

Or on obtient le même effet en injectant à des grenouilles, au lieu du tissu interstitiel des glandes reproductrices, quelques fragments du cervelet ou de la base du cerveau d'animaux en état d'activité sexuelle. C'est dire que les produits de la sécrétion interne de ces glandes exercent une action locale particulièrement intense sur les centres nerveux, et agissent, dans les cas normaux, par l'intermédiaire de ces centres autant que par une action « humorale » directe. Cette synthèse intime, dit le docteur Gley, constitue une « coordination neuro-chimique ». Il y a donc un lien encore plus étroit qu'on ne croirait entre l'appareil nerveux ou cérébral et l'appareil reproducteur.

Toutefois ce n'est pas de cette physiologie assez hypothétique que se tirent les faits ou les arguments les plus suggestifs. Dans le siècle dernier, c'est l'évolutionisme de Darwin qui a fourni la base la plus sérieuse et la plus scientifique à la théorie érotique de l'art.

Pour le grand naturaliste, en effet, la beauté ne saurait échapper plus que nulle autre chose aux lois nécessaires de l'évolution, qui régissent tous les domaines de la nature ; elle aussi est un produit de la sélection des plus aptes, que détermine fatalement la lutte de tous les êtres pour la vie. L'idée même de beauté ne suppose-t-elle pas déjà les privilèges d'une aristocratie choisie, s'élevant au-dessus d'une moyenne médiocre et inesthétique? Or, parmi les formes infinies de la sélection naturelle, la plus importante, sans contredit, est la sélection sexuelle. Voilà donc l'idée de sexe et de beauté rapprochées, au nom de la science, de façon définitive.

Les Darwiniens n'ont pas manqué d'appliquer leur hypothèse favorite successivement à la beauté des plantes, à celle des animaux, à celle des hommes.

Le règne végétal semble dominé par la peur de l'auto-fécondation, qui condamne une fleur à ne connaître d'autre contact sexuel que celui de ses propres organes. Comme il arrive chez les animaux ou chez les hommes dans les unions consanguines répétées, ce procédé engendre souvent des rejetons inférieurs, et produit l'abâtardissement de l'espèce au bout de quelques générations. L'évolution tend donc naturellement à favoriser dans chaque fleur la visite d'un pollen étranger, venu des tiges ou des plantes voisines de la même espèce.

Or le meilleur moyen pour faciliter ce transport de la poussière fécondante d'un organe à l'autre c'est de le confier aux insectes. Tout le monde a pu suivre du regard, dans quelque tiède matinée de printemps, des abeilles ou des papillons à même de remplir ce rôle délicat. Pour butiner le nectar sucré, ces galants travailleurs pénètrent de corolle en corolle, ailes et pattes saupoudrées du pollen des fleurs les plus proches : et ils vont le semant discrètement au passage sur les pistils englués pour le recevoir. Ce procédé ingénieux de fécondation épargne à l'espèce à la fois la stérilité ou les dégénérescences de l'auto-fécondation et les pertes énormes que le vent ou l'eau ne manquent pas de produire, lorsqu'ils se chargent malencontreusement de transporter la précieuse semence : des orages dispersent au hasard dans les campagnes ces pluies odorantes que les paysans croient être de soufre ou de sang suivant leur couleur, et qui transportent tout simplement des milliards de germes végétaux condamnés à mort.

La survivance d'une espèce est avant tout liée à sa fécondité. En règle générale, une plante triomphera dans la concurrence vitale et se perpétuera dans la mesure où elle saura attirer, séduire et retenir sur elle ces subtils pourvoyeurs d'amour que sont, dans ce monde immobile, les mobiles insectes. Or ce qui les avertit et les appelle du plus loin, ce

qui leur permet de distinguer aisément la fleur préférée parmi les verdures indifférentes, c'est la forme variée, originale, et surtout la couleur prometteuse des corolles, qui tranche par son éclat, par ses dessins diaprés et ses dentelles délicates, au milieu des masses de feuillages sombres et informes. Le plus sûr moyen de vivre ou du moins de survivre que possèdent la plupart des plantes, c'est donc précisément ce que nous appelons leur beauté.

Ainsi les savants reprennent fort sérieusement, et à la lettre, la vieille métaphore des poètes : « la nature se pare comme une épouse pour les baisers du printemps ». Pour être devenue beaucoup plus précise et plus savante dans nos traités de botanique, l'antique image n'en est pas restée moins poétique. Végétaux et animaux revêtent des « robes de noces » et vivent en beauté dans le seul temps des unions, après quoi tout rentre dans l'ordre, c'est-à-dire dans la médiocrité. « Les pétales d'une fleur sont des feuilles modifiées pour la période nuptiale. Au centre de chaque corolle, dit Perrier, il y a toute une compagnie de petits personnages masculins, les étamines, faisant cercle autour des carpelles qui sont féminines... Une corolle est donc une sorte de salon où se préparent discrètement des mariages ».

A cette parure vraiment nuptiale se dépense la meilleure part de cette « intelligence des fleurs » que Mæterlinck a magnifiquement célébrée. La coquetterie d'une églantine est proprement un artifice d'amoureuse, et l'hommage de leurs grâces, que les lys élancés semblent présenter au soleil, est comme l'aveu passionné de leur tendresse.

Le diable, qui sait tout, sait aussi l'histoire naturelle. Et il n'a pas manqué de s'en servir avec perfidie pour son œuvre de tentation et de scandale en de certaines occasions favorables. La chronique merveilleuse de l'*Ile des Pingouins* nous apprend ainsi qu'il avait un jour emprunté l'apparence du frère

Régimental pour troubler en leur cœur les moines d'Alca par des suggestions du plus pur naturalisme : n'était leur haute et vénérable antiquité, on les croirait tirées des traités évolutionnistes les plus récents, ou de la *Physique de l'Amour* de Remy de Gourmont.

« Hélas ! ajouta le moine en gémissant, qui peut se vanter d'être chaste en ce monde où tout nous donne l'exemple et le modèle de l'amour, où tout dans la nature, bêtes et plantes, nous montre et nous conseille les voluptueux embrassements ? Les animaux sont ardents à s'unir selon leurs guises ; mais il s'en faut que les divers hymens des quadrupèdes, des oiseaux, des poissons et des reptiles égalent en vénusté les noces des arbres. Tout ce que les païens dans leurs fables ont imaginé d'impudicités monstrueuses est dépassé par la plus simple fleur des champs, et si vous saviez les fornications des lys et des roses, vous écarteriez des autels ces calices d'impureté, ces vases de scandale ». Anatole France n'a pas lu Darwin sans profit pour l'art.

Ainsi la beauté est parmi les fleurs un instrument de sélection sexuelle, et nous devons croire que toute sélection des plus aptes, toute évolution normale dans la nature est un progrès vers la beauté. La loi la plus mécanique et la plus brutale, mieux comprise, se mue soudain en élan d'amour, en aspiration universelle vers un idéal. Les savants, quand ils le veulent bien, dépassent de beaucoup par leurs lois positives les rêveries les plus optimistes des artistes et des philosophes.

Malheureusement, la science impassible s'entend aussi bien à féconder nos imaginations créatrices et à les paralyser : sa sérénité n'est que l'indifférence. Lorsque les savants se mêlent d'élever le mécanisme des choses au niveau de l'amour, on ne sait jamais s'ils ne vont pas plutôt abaisser l'amour au niveau du mécanisme. Après Darwin, en effet,

viendront Plateau et bien d'autres, qui démontreront, en des expériences multiples, que les insectes sont attirés par le parfum des fleurs bien plus que par leur coloris. Ces gourmands courent aveuglément vers l'œillet dont on a enlevé la corolle, pourvu qu'il ait conservé son nectar. Parmi les pétales blancs ou bleus, jaunes ou mauves, ternes ou brillants, ils ne semblent avoir aucune préférence pour les plus colorés; ils dédaignent les fleurs artificielles les mieux imitées, — à moins qu'on n'y ait mis un peu de sucre, auquel cas ils se précipitent sur elles avidement. Hélas! ces poétiques porteurs de messages d'amour ne recherchent, parmi leurs amantes, que les plus nutritives! Semblables en cela à certains hommes, ils n'ont d'autres organes sensibles à la beauté que leur estomac.

La sélection naturelle n'est donc pas nécessairement dirigée dans le sens de la supériorité esthétique. Elle ne la rencontre que par hasard, et sans la reconnaître. Dès que nous parlons en effet de goûts ou d'odeurs, nous ne parlons plus proprement de beauté, mais d'agrément. La vue et l'ouïe sont les seuls « sens esthétiques »; ce sont elles qui nous ont fourni tous nos arts sans exception; les autres sens peuvent être des auxiliaires précieux, des associés presque indispensables; mais ils sont par eux-mêmes « anesthétiques (1) ». Dans le règne végétal lui-même, nous appelons belle une fleur pour sa forme ou son coloris, fût-elle inodore ou même mal odorante. Son parfum n'entre presque pour rien dans sa valeur *esthétique;* tandis qu'il fait presque toute sa valeur *naturelle* pour ainsi dire. Nous apprécions fort bien cette odeur, mais à part et à d'autres titres : c'est un agrément surajouté, non une beauté. Les roses les plus splendides ne sont pas les plus parfumées; le délicat

(1) V. Ch. Lalo, Les Sens esthétiques, *Revue Philosophique*, 1908, t. I, pp. 449-470 et 577-598.

réséda n'est point beau; les orchidées, chefs-d'œuvre morbides de nos artistes jardiniers, sont inodores; et l'on admire bien des fleurs d'arome douteux pour la magnificence et la variété infinies de leurs formes ou de leurs nuances; les superbes stapelias sont nauséabonds.

Dira-t-on que, selon toute vraisemblance, la nature végétale ou animale juge en cela de la beauté tout autrement que nous? Mais alors c'est précisément à l'équivoque de ce terme qu'il faut renoncer, puisqu'il désigne en réalité deux choses fort différentes. Ce n'est pas la beauté au sens humain de ce mot, — le seul que nous connaissions et que nous puissions connaître, — que favorise la sélection sexuelle des plantes : c'est la santé, si l'on veut, ou la force ou la vitalité ; or celles-ci ne sont pas nécessairement toujours belles par elles-mêmes, ou, du moins, pas les plus belles. Nous jugeons et pratiquons la sélection esthétique d'un tout autre point de vue que la nature ne fait la sélection sexuelle.

Quelle valeur peut-on encore attribuer à cette idée vraiment par trop confuse, quand on se rappelle que les plus *belles* fleurs de nos jardins sont précisément des monstres stériles et *sans sexe!* La supériorité tout humaine de la rose inféconde sur l'églantine reproductrice est un défi jeté par l'humanité à l'évolution naturelle. Il est de toute évidence que l'échelle de nos valeurs, — valeurs esthétiques, valeurs morales, valeurs économiques, et tant d'autres, — n'est pas celle de la nature. L'homme est un animal, sans doute; mais un animal raisonnable et social, c'est-à-dire, en un sens, hors nature.

Dans la nature, dit le pessimiste Hartmann, la beauté n'apparaît de façon générale que comme la satisfaction d'un instinct profond, d'un besoin d'harmonie immanent au principe Inconscient, qui est l'âme cachée de toutes choses ; elle est le luxe des êtres parvenus à leur maturité, et dégagés des néces-

sités matérielles de la concurrence vitale : une aubépine, une plante fruste des champs ou des bois, délivrée de cette lutte déprimante dans la paix de nos jardins, et même privée, par une culture surabondante, de toute œuvre de fécondité, y gagne bientôt un éclat, une exubérance exceptionnelle, des nuances et des formes délicates qu'elle n'aurait jamais connues dans son état primitif. L'ingénuité de ces formes incultes et simples peut sembler parfois, à notre goût blasé de civilisés et de citadins, plus suggestive, plus poétique, plus séduisante que l'orgueil des produits compliqués et prétentieux qu'offrent nos cultures. Mais elle n'est pas normalement plus belle. Nos jardiniers, avec leurs procédés artificiels, ne sont pas seulement des cultivateurs, mais des artistes à leur manière.

Tant s'en faut que les lois brutales de la sélection sexuelle dans la nature aient pour objet, ou même simplement pour résultat constant, de produire la beauté! Elles la rencontrent seulement quelquefois, comme toute surabondance de force peut coïncider avec un déploiement de luxe. Mais où voit-on que tout luxe est forcément beau? Cela n'est, hélas! pas plus la loi pour la nature que pour l'homme.

La beauté dans le monde animal a donné lieu à des hypothèses toutes semblables, et peut-être plus fécondes. Dans ce domaine encore, le beau semble se lier directement à l'instinct sexuel. Or l'instinct est proche voisin du sentiment, et la machine animale, de la « bête humaine » : peut-être entrerons-nous ici de plain-pied dans la vie esthétique proprement dite.

Parcourant la hiérarchie des êtres depuis l'atome jusqu'à l'homme, Renan voit l'art naître avec l'amour dans la vie animale : « L'animal arrive à une vague contemplation de la nature ; aux heures de l'amour, il peut entrevoir le monde de l'esthétique et de l'art. »

C'est en résumé toute la thèse de Darwin. « Autant que nous pouvons en juger, écrivait le naturaliste, le sentiment pour le beau, chez la majorité des animaux, se limite aux attractions du sexe opposé ». Bray n'hésite pas à généraliser : « Chez les organismes supérieurs, la concurrence vitale, sous sa forme sexuelle, est la principale, sinon l'unique source de la beauté, et, partant, du sentiment et de l'idée de la beauté. »

La beauté des mâles a pour fonction naturelle, dans la lutte pour la vie, d'attirer sur eux le désir des femelles, ou tout au moins de vaincre plus facilement leurs résistances. La sélection sexuelle s'exerce, il est vrai, dans certaines espèces, au profit de la seule force brutale; mais elle fait triompher chez d'autres l'habileté du chant, l'agilité des membres, ou l'éclat de la parure : bref, les principaux éléments de la beauté dans un corps vivant. Les oiseaux surtout donnent des preuves certaines de cette sélection spontanée par la grâce naturelle, et même, si l'on peut dire, par l'art, tout au moins par l'artifice esthétique.

Schiller croyait entendre, dans le chant mélodieux de l'oiseau, « tout autre chose qu'un cri de désir » : une expansion désintéressée, un jeu supérieur des tendances les plus intimes. Mais précisément le rossignol ne chante guère qu'au printemps, et pour séduire sa femelle : c'est uniquement pour assurer sa reproduction que cet artiste a créé tout un art! D'autres oiseaux, comme les coqs de bruyère, exécutent en troupes ou par couples des danses authentiques, des culbutes, des sauts par lesquels un fiancé tâche de convaincre éloquemment une fiancée. On en voit en Océanie construire pour nids de véritables édifices de verdures ou de brindilles et les décorer chaque jour avec soin de fleurs fraîches ou de cailloux brillants, dont ils savent choisir et varier agréablement les teintes.

Dans ce petit monde d'artistes, musique, danse, peinture ou architecture n'ont évidemment qu'un sens érotique, puisque toutes ces manifestations disparaissent presque entièrement entre les époques régulières des amours. Le système de leurs arts est presque complet : à peine leur manque-t-il la poésie, et pour cause! Or il faut bien attribuer aux femelles, aussi confus et inconscient que l'on voudra, quelque sentiment des beautés de toutes ces inventions ingénieuses, créées par les galants qui les courtisent : sans quoi ces créations ne seraient pas un moyen de victoire pour les mâles.

Ici encore, fixée par l'hérédité, la supériorité esthétique est le fruit d'une longue sélection sexuelle : si les plus artistes des oiseaux trouvent seuls une compagne, toute espèce qui survit et s'adapte de mieux en mieux à ses conditions d'existence doit devenir de plus en plus soucieuse de beauté instinctive et en même temps ses représentants s'embellissent insensiblement à chaque nouvelle génération.

Ce fait est tellement général dans la nature, que, parmi les animaux, et au rebours de l'espèce humaine, ce sont les mâles qui sont ordinairement plus ornés que les femelles : témoin la crête et le plumage lustré du coq, les aigrettes et la queue du paon, la crinière du lion. C'est qu'en effet seuls dans l'espèce les mâles ont le besoin et la charge de plaire : aussi la sélection, toujours utilitaire et économique, n'opère-t-elle que pour eux seuls cette lente ascension vers la beauté, que présente le développement graduel des espèces à travers l'évolution. L'hypothèse darwinienne explique fort bien par les lois de la sélection et de la concurrence érotique pourquoi, dans le monde animal, c'est le sexe mâle qui est le sexe beau, le sexe esthétique, le sexe artiste.

Par malheur, de nouveaux savants sont encore venus dépoétiser ces conceptions séduisantes. La

nature ne s'embarrasse point de notre idée de beauté, assure Wallace. La lutte pour la vie et pour l'amour n'est jamais chez elle que le triomphe de la force brutale ; elle n'utilise le beau que comme un signe de la vigueur, et là seulement où il en est réellement le signe ; ce qui n'est en somme qu'un heureux accident. Un pelage lustré est le témoignage extérieur de la santé et d'une bonne nutrition; mais peu importe pour la sélection que les nuances en paraissent plus ou moins harmonieuses à nos yeux, ou même à ceux des femelles. Le soulèvement des plumes du paon quand il fait la roue manifeste la puissance de ses muscles ; mais les dessins soyeux que sa queue nous offre ainsi, ces « yeux » qui nous étonnent et font sa beauté sont un accessoire inutile, et encore inexpliqué.

C'est donc leur vigueur toute matérielle qui assure aux mâles le triomphe et la reproduction ; leur beauté n'agit que très indirectement, comme un effet tout extérieur de cette force, et qui ne l'accompagne pas toujours. Il est donc inutile d'en supposer le sentiment, même inconscient, chez les femelles : ce n'est pas elle qui influe directement sur la sélection.

La vérité des faits positifs a moins de grâce que les romans d'aventures darwiniennes. Chez les animaux comme chez les plantes, il se trouve que le temps de l'épanouissement général des forces vitales est aussi celui de la reproduction : en fait ces deux phénomènes s'accompagnent d'ordinaire. Amour et beauté coïncident donc assez normalement ; mais ils ne sont pas réciproquement fin et moyen. La nature aveugle ne recherche pas la force pour avoir la beauté : cette féconde illusion n'est qu'un privilège de l'homme.

Enfin certains savants contemporains ramènent les lois de la sélection sexuelle à une action encore plus mécanique, et dont tout sentiment esthétique, même le plus faible, semble décidément exclu ! Dans la lutte pour la reproduction, dit Groos, on parle d'un

choix fait par les femelles parmi les mâles. C'est à peu près comme si l'on disait qu'un gibier poursuivi opère une sélection parmi les chiens qui le chassent, puisque ce sont les plus rapides qui le mangeront! Rien n'est aussi impropre que ce terme, et que cette idée. En réalité, les femelles restent passives dans la lutte que se livrent les mâles pour leur conquête.

Quand on parcourt l'échelle animale, dit Perrier, à partir des vers et même des polypes, on voit de nombreux cas où les parures caractéristiques des mâles apparaissent et disparaissent avec la saison amoureuse. Ainsi, pour n'en citer qu'un, certaines aigrettes qui furent si fort à la mode pour les chapeaux des femmes ces dernières années, sont la parure nuptiale de certains hérons; elle pousse dans le dos des mâles au printemps et disparaît à la fin de l'été. Mais le phénomène le plus probant est la vie de la plupart des insectes : vers informes et presque dépourvus de sens, de membres et de mouvements pendant des mois et même des années, sous forme de larves, puis de nymphes; brillants papillons ou reluisants scarabées pendant quelques semaines, quelques jours ou même seulement quelques heures : pendant l'époque précise de leur reproduction. On a vu que de même les menus talents des oiseaux mâles, comme le chant, la danse ou l'architecture, n'ont que cette saison.

Quelques-uns de ces êtres conservent pourtant toute leur vie cette parure passagère : « si bien qu'on peut se demander si les plus beaux animaux n'ont pas été créés par l'habitude de garder indéfiniment la luxueuse parure des temps d'amour, comme les gens riches et les oisifs gardent constamment les habits que les travailleurs revêtent seulement les dimanches ». Ainsi l'extension de la beauté en dehors des périodes d'amour est encore un produit de l'amour.

Seulement tous ces ornements ne sont qu'une des

parties d'un ensemble de productions de luxe, d'un surcroît de forces physiques mécaniquement apparues, et que ni le mâle ni même la femelle n'ont besoin d'apprécier esthétiquement pour qu'elles se produisent, et sans doute pour qu'elles aient leur raison d'être dans l'expansion générale de tout l'être.

Un grand nombre de faits semble prouver cette assertion, ajoute Perrier. Tout d'abord, des produits sans signification esthétique accompagnent en abondance cette suractivité diffuse de tout l'organisme. Par exemple les parfums caractéristiques de beaucoup de mâles au printemps, comme les lézards et les serpents. De même les poisons : beaucoup d'œufs sont toxiques; beaucoup de femelles produisent seules du venin, et seulement au temps de la reproduction : ainsi les araignées et les moustiques. Enfin cette intoxication atteint, comme il est ordinaire, les éléments nerveux : le caractère se transforme, l'animal doux et timide devient irritable et agressif.

L'excitation sexuelle est donc une intoxication générale de l'organisme, venue de la suractivité de certaines glandes à sécrétions en partie externes, en partie internes. Elle se manifeste de toutes façons, depuis des changements de couleur jusqu'à des modifications du caractère. Quelques-unes seulement sont esthétiques, — et encore pour nous seuls, non pour les animaux; — c'est dans leur évolution une nuance, un « épiphénomène » insignifiant, et nullement une raison d'être et une fonction.

En effet, là où cette suractivité énergique disparaît, disparaissent aussi les brillantes manifestations pseudo-esthétiques, et leur première condition : la différence marquée entre le mâle et la femelle. Ainsi chez des êtres inertes comme l'escargot ou l'étoile de mer et la plupart des parasites engourdis dans l'abondance.

Quant à cette différenciation décorative des sexes,

elle tient surtout, là où elle existe, à une raison toute physiologique : la production des œufs, et l'élevage des petits, absorbent chez la femelle toutes les énergies disponibles, et exigent l'accumulation de réserves que les mâles seuls ont le loisir de dépenser en manifestations de pur luxe. Quelques-unes d'entre celles-ci sont qualifiées par nous « esthétiques ». Mais c'est une coïncidence tout accidentelle entre la nature et notre art ; et il n'y a peut-être pas de raison suffisante pour supposer dans l'un ou dans l'autre sexe la conscience d'une séduction exercée ou subie. Il ne s'agit que de deux façons différentes d'utiliser des réserves selon la pente de la moindre résistance.

Les jeux de toutes sortes, les chants, les exhibitions de la « toilette » des mâles, qui accompagnent les amours, s'expliquent tout simplement par une nécessité de l'acte même de la possession ; dans la plupart des espèces, cette opération se trouve être physiologiquement difficile, ou même impossible, sans un état de surexcitation préalable, que les parades, les caresses, les chants ont pour but de produire, et qui précipite le couple des prétendus artistes vers la chute finale, qu'ils visent seule, et qui n'a rien d'esthétique en elle-même.

Avec ses mille manèges demi-instinctifs, demi-réfléchis, la coquetterie tout entière a donc une fonction très sérieuse dans la préparation des œuvres d'amour : elle est chargée d'assurer leur maturation la plus favorable ; mais elle n'a que très secondairement une valeur esthétique. Aussi la retrouve-t-on à tous les degrés dans l'échelle des êtres. « Elle n'est pas, dit Mantegazza, une spécialité de notre beau sexe. Nulle femme au monde ne pourra dépasser *l'épouvantable* raffinement d'une femelle de canari, qui fait semblant de se refuser aux violents appétits de son mâle. Les innombrables façons qu'ont les femmes de cacher un « oui » sous un « non » ne sont rien à côté de la coquetterie raffinée, des essais

simulés de fuite, des morsures et des mille roueries du monde féminin animal. »

Ainsi ce ne sont pas les nécessités lointaines et pour ainsi dire métaphysiques de l'évolution des espèces, c'est un besoin physiologique élémentaire, une condition immédiate et brutale de l'acte sexuel lui-même, qui explique les apparences d'art animal dont s'émerveillait Darwin.

C'est pourquoi les jeux prétendus esthétiques des oiseaux se produisent souvent *après* que le couple s'est déjà apparié, c'est-à-dire après que la lutte entre les mâles et la véritable sélection s'est déjà produite; ils ne sont qu'un manège destiné à parfaire mécaniquement l'éréthisme voluptueux qui triomphera enfin de la « pudeur instinctive » des femelles, ce frein naturel, nécessaire au bon fonctionnement des actes de la reproduction, parce qu'il est chargé de les retarder suffisamment pour les mûrir, pour ainsi dire, à point. Ce n'est même plus, comme chez les insectes, l'estomac qui est ici l'organe du beau : il faut s'adresser plus bas encore!

Mais le sentiment de cette excitation purement physiologique et mécanique est aussi éloigné d'un état de conscience esthétique chez les femelles, que l'est chez nous, avant le repas, le stimulant gastronomique de l'appétit : sensation fort agréable sans doute, mais point belle au sens propre du mot. Beauté et instinct sexuel divergent irrémédiablement; et malgré certaines promesses aventureuses, la science des naturalistes, bien interrogée, nous laisse de moins en moins l'espoir de résoudre l'énigme esthétique.

Au reste, quand bien même la théorie darwinienne serait vraie, il importe de remarquer qu'elle n'explique pas à proprement parler le sentiment esthétique, puisque, bien au contraire, *elle le présuppose.*

La distribution symétrique des plumes colorées

ou des écailles brillantes est un élément de beauté qui attire les femelles de certaines espèces. Mais d'où vient ce plaisir de la symétrie? Le faisan se traîne en battant des ailes devant la faisane à laquelle il fait la cour, et il se gonfle de façon à lui montrer la beauté de certaines plumes, qu'on n'aperçoit bien que dans cette position anormale : elles semblent, dit un naturaliste, représenter alors à s'y méprendre une boule au fond d'un trou. Mais en vérité quel intérêt peut-on supposer que la femelle de cet oiseau prenne à une pareille ressemblance, qui n'a aucune signification appréciable pour elle? Cette supériorité précise des mâles ne serait un moyen de sélection sexuelle que si un sentiment de cette beauté, aussi inconscient qu'on le voudra, préexistait chez la femelle pour l'attirer; et il resterait à l'expliquer lui-même. Or ce n'est pas là seulement une partie négligeable du problème; c'est à vrai dire le problème esthétique tout entier.

Ainsi la théorie érotique, malgré ses prétentions scientifiques, repose en réalité sur une ignorance de la véritable question. Elle peut déterminer à la rigueur certaines des formes que le sentiment du beau a revêtues dans l'évolution; mais elle n'établit pas sa genèse et sa nature. Dès lors, les bases scientifiques sur lesquelles les partisans de l'érotisme ont pensé édifier l'esthétique moderne ne sont plus aussi assurées qu'on le désirerait.

CHAPITRE III

L'ESTHÉTIQUE FONDÉE SUR L'AMOUR : L'HUMANITÉ.

Lorsque de Curel, dans l'*Ame en Folie*, a mis en scène les théories darwiniennes de l'amour et de la beauté, il les a combattues en opposant la sélection animale qui se fait par la seule loi du plus fort, et les « affinités électives » des hommes et des femmes, qui se font par les lois plus subtiles de la beauté physique et morale; or celles-ci sont tout autres que celles de la force, et souvent contraires à elles, et en cela contraires à la nature. D'où la conclusion toute spiritualiste de l'œuvre.

Il est vrai que, lorsqu'il s'agit des amours des animaux, de Curel parle à peu près exclusivement des cerfs et des sangliers, en oubliant complètement les oiseaux, dont l'exemple fait la principale force des théories de la *Descendance de l'Homme*. Et, lorsqu'il s'agit de l'amour humain, le savant-poète du drame ne croit pas pouvoir expliquer ce progrès sans faire intervenir les anges, — *angelus ex machina*, — ce qui toutefois, par opposition, rend beaucoup de force au darwinisme...

Mais la stratégie de ce « drame d'idées » se justifie aisément : les beautés du règne végétal et animal nous importent en définitive beaucoup moins que la beauté du règne humain; et si le Darwinisme perd son procès dans cette première instance et dans cet appel, il peut encore plaider sa cause en cassation.

Bref, l'explication de la beauté humaine remet tout en question. C'est là que la valeur d'art trouve en définitive tout son prix ; il suffirait que le système soit plus heureux dans ce domaine pour qu'il ait la victoire.

Un grave problème s'offre ici tout d'abord. C'est à la femme, et non à l'homme, que semble réservé dans notre race le penchant à la coquetterie, le souci de la toilette, la recherche raffinée de l'élégance et de la beauté sous toutes ses formes : manifestation spontanée de l'instinct esthétique, mais qui précisément, dans le règne animal, est presque toujours l'apanage des mâles. Comment s'expliquer cette interversion surprenante des rôles naturels? Sommes-nous donc, parmi les animaux, un animal contre nature?

Peut-être ces effets de la sélection sexuelle, diamétralement opposés en apparence, ne sont-ils en réalité que deux applications différentes de la même loi, qui reste universelle. Chez les animaux, dit Darwin, le privilège de la beauté appartient normalement aux mâles, parce que ce sont eux qui sont choisis. Dans le règne humain, elle doit appartenir normalement aux femmes, parce qu'en fait ce sont au contraire elles qui sont choisies.

Notre organisation sociale, disent à leur tour des disciples de Wallace ou de Hartmann, est ainsi faite que les femmes se trouvent efficacement protégées dans la famille ou dans la cité; elles peuvent dès lors déployer, en parures et en grâces, les luxes de la puissance, que la lutte pour la vie, désormais réservée aux hommes, interdit à ceux-ci de dépenser inutilement. Chez les animaux, au contraire, les femelles doivent consacrer toutes leurs ressources à leur protection matérielle et surtout à celle de leurs petits : pendant les longues périodes de la grossesse et de l'élevage elles n'ont jamais trop de toutes leurs forces réunies pour supporter cette lourde charge. Les mâles seuls, n'ayant à songer directement qu'à eux,

trouvent le temps et les moyens de déployer cette beauté des formes, cette habileté des mouvements ou ces ornements du chant, qui ne sont jamais dans l'évolution qu'un luxe des énergies surabondantes.

Ainsi l'anomalie surprenante, le scandale, pourrait-on dire, que la beauté féminine offre au vrai naturaliste, tient moins à la nature de la femme qu'à celle de la société.

Aussi voit-on ce phénomène varier avec le type social considéré. Le travail et le rôle social des femmes ne s'est pas divisé comme celui des hommes, puisqu'elles restent attachées aux fonctions communes du foyer. Elles ne semblent s'être spécialisées au cours de l'évolution que dans la fonction esthétique d'être belles et ornées, qui chez nous leur revient de droit. Certains sociologues estiment même aujourd'hui que là est le véritable avenir du féminisme. Mais la fonction esthétique de la femme ne se développe que dans les civilisations supérieures. Chez les peuples primitifs, ce sont les chefs au contraire qui, possédant seuls la force et la richesse, en portent seuls les attributs : parures de commandement, armes décorées, insignes magiques, religieux ou militaires, dont ils se réservent le privilège. Et les femmes ne sont chez eux que des esclaves, à qui incombent les soins vils du foyer et les rudiments dédaignés et pénibles de l'agriculture : sortes de bêtes de somme, instruments de travail et moyens de reproduction combinés, que l'on achète, comme le bétail, plus ou moins cher selon leur bonne santé, leur résistance à la fatigue, ou même, ô blasphème! pour la qualité de leur graisse, d'après l'usage de certains peuples exotiques. Ainsi la supériorité esthétique de la femme n'est qu'un produit artificiel de la civilisation.

Si la beauté féminine s'explique ainsi par les mêmes lois de la sélection universelle, bien qu'appliquées plus arbitrairement dans la société que dans

la nature, ne trouvons-nous pas dans l'étude de l'humanité de quoi fonder enfin une théorie érotique du beau? Car c'est dans l'homme qu'elle doit triompher sans conteste, et même qu'elle reçoit enfin un sens vraiment esthétique : à tout prendre, il n'est nullement nécessaire, pour qu'elle soit valable, que nous la retrouvions dans tout le reste de la nature, puisqu'elle n'a de signification claire que pour nous.

Si l'on admet en principe la conception darwinienne de l'évolution universelle, tout le problème esthétique est de savoir comment la notion du beau, primitivement identique à celle du sexe, s'est étendue de proche en proche à des objets qui n'ont que peu ou point de rapports avec la sélection initiale. Or les lois générales d'association et de dissociation, de synthèse et d'analyse, qui régissent le développement de la conscience et de l'intelligence humaine à travers l'expérience de la vie, suffisent à expliquer cette extension progressive de l'idée originaire, comme toutes les autres combinaisons complexes de notre pensée.

Certaines circonstances toutes matérielles ont favorisé cet épanouissement de l'idée du beau : par exemple, l'absence d'époques limitées et périodiques pour les amours, chez l'homme comme chez quelques rares primates. On comprend que les associations d'idées correspondantes, étant beaucoup plus fréquentes et plus normales, se soient étendues à des domaines beaucoup plus vastes ; elles sont ainsi, dit Bray, les génératrices de tous nos sentiments esthétiques. Ce n'est plus seulement au printemps que nous chantons, dansons ou bâtissons, comme le font les oiseaux ; mais la même cause, bien que plus lointaine, reste le principe caché de notre musique et de notre poésie, de notre théâtre et de notre architecture.

On peut donc étendre au règne humain, sous

quelques réserves, et sauf quelques nuances, tout ce qui a été dit du règne animal : car la partie physiologique des faits, tout au moins, est à peu près commune à ces deux domaines. Voici comment s'exprime par exemple un spécialiste de la *Psychologie de l'Instinct sexuel*, le Dr J. Roux : « Ce que l'on est convenu d'appeler la *beauté* consiste essentiellement dans un certain nombre de caractères morphologiques, qui traduisent une adaptation aussi parfaite que possible de l'homme au milieu dans lequel il vit, et aux fonctions qu'il doit remplir. Si la beauté est un excitant sexuel, c'est qu'elle est le signe des qualités qui sont nécessaires à la perpétuation de l'espèce dans les meilleures conditions possibles ».

Mais la doctrine darwinienne se heurte à de nombreuses objections. On lui oppose tout d'abord l'hiatus considérable que la série animale offre entre les oiseaux et l'homme civilisé, alors que la théorie impliquerait la continuité. Or, ni chez les animaux supérieurs, ni chez l'homme primitif ne se trouve un lien sérieux entre l'instinct sexuel et le sentiment de la beauté ou de l'art. La sélection sexuelle des vertébrés supérieurs est fondée sur la force brutale bien plus que sur le talent ou l'ornementation ; et nous verrons que les arts des peuples primitifs sont parmi les moins érotiques. Le développement de l'amour dans l'art, étant postérieur, semble donc partir de tout autres bases.

Les partisans de l'érotisme esthétique diront sans doute que si les arts primitifs ignorent l'érotisme, c'est qu'ils s'ignorent eux-mêmes : à mesure qu'il remplit mieux sa fonction propre dans l'humanité, l'art devient plus érotique ; ce qui n'est pas une réfutation, mais une confirmation de l'hypothèse !

Malheureusement, si cette considération de l'évolution humaine renforce l'érotisme sous ses formes vagues et populaires, elle l'infirme sous sa forme darwinienne, qui veut être la plus scientifique et la plus

précise. Elle impose en effet à cette doctrine de l'évolution continue et unilinéaire l'hypothèse onéreuse d'une multiplicité des voies de l'évolution. Il faudrait admettre que l'évolution des oiseaux, par exemple, celle des vertébrés supérieurs et celle des hommes sont complètement divergentes, sans filiation et sans rapports entre elles au point de vue de l'érotisme, et par conséquent de l'art. Hypothèse d'une *Evolution créatrice* qui n'a rien d'invraisemblable en soi, comme Bergson et beaucoup d'autres l'ont montré; mais qui donne à l'érotisme de l'art humain développé le caractère d'un événement simplement accidentel pour ainsi dire, et non point nécessaire en vertu d'une loi. Chez l'homme comme chez les oiseaux, et sans qu'il y ait aucune dépendance entre ces deux types de la vie, l'érotisme esthétique devient une pure contingence, qui aurait pu aussi bien ne pas être, et nullement une phase nécessaire de l'évolution universelle.

Quoi qu'il en soit, l'hiatus en question est bien établi. Grosse constate cette difficulté du darwinisme au sujet de la poésie des peuples chasseurs : « L'art poétique primitif ne parle que très grossièrement des rapports entre les deux sexes. Nous n'avons pas pu réussir à découvrir une seule chanson d'amour dans les poésies des Australiens, des Mincopies et des Botocudos, et en ce qui concerne les Esquimaux, Rink, l'un des meilleurs connaisseurs de ce peuple, dit expressément « qu'ils connaissent à peine le sentiment de l'amour ». Cela nous paraît étrange... Il serait faux d'attribuer aux hommes d'une civilisation inférieure les sentiments de ceux d'une culture supérieure. L'amour, dans le sens que nous lui donnons, est une fleur qui ne pouvait pas pousser chez les peuples chasseurs. Ce qu'on appelle amour au Groenland et en Australie n'est pas une inclination intellectuelle comme chez nous, mais une passion sensuelle qui disparaît aussitôt qu'elle est satisfaite ».

Même observation au sujet de la musique, qui est

l'exemple favori de Darwin : « D'après sa théorie, la musique a été au commencement un moyen d'excitation sexuelle. Nous pourrions donc nous attendre à la voir remplir ce rôle surtout chez les peuples inférieurs. Mais il n'en est rien. En tout cas, nous n'avons pas pu réussir à découvrir une seule information qui nous permettrait de croire que la musique joue un rôle quelconque dans la vie sexuelle des peuples primitifs. » Wallaschek, qui a traité tout particulièrement des formes primitives de cet art, n'est pas moins hostile à Darwin au nom des faits biologiques et sociologiques à la fois.

La plastique préhistorique ou primitive ne présente pas davantage une véritable prédominance des données sexuelles, sinon parfois (mais pour des raisons beaucoup plus religieuses qu'esthétiques) dans les cultes phalliques. Seules la parure et la mode offrent, à côté de l'intérêt guerrier ou religieux, un sens érotique très spécial.

Grosse observe d'abord qu'une grande partie des ornements primitifs n'a aucun intérêt sexuel. Les anciens Mincopies ou les Botocudos, qui vont entièrement nus, ne décorent avec soin que leur cou; les Fuégiens ou les Australiens, qui vivent presque nus, revêtent surtout leur cou de cordons ou de peaux, qui pendent seulement sur leur dos et leur poitrine.

Les pagnes, feuilles ou tabliers qui forment la parure des hanches chez beaucoup de primitifs, sont des ornements plus que des vêtements, un luxe plus qu'une nécessité. Les parties génitales, quand elles sont toujours découvertes, n'attirent pas l'attention. Les recouvrir est un moyen de les faire remarquer.

Avant que cet usage ne devînt général, « le vêtement le plus pauvre produisait l'effet de l'aphrodisiaque le plus puissant qu'on puisse se procurer », dit Westermarck. « Nous comprenons maintenant, ajoute Grosse, pourquoi les femmes australiennes, qui vont généralement nues, portent un tablier de plumes

quand elles exécutent des danses libertines, évidemment destinées à exciter le sentiment sexuel des assistants ; nous comprenons pourquoi, dans les mêmes occasions, les Mincopies se mettent une feuille particulièrement grande. Feuilles, tabliers de plumes, etc., ne prouvent pas qu'on veut *cacher*, mais qu'on veut *montrer* quelque chose. En un mot, ces objets ne sont pas dans leur signification première, la plus importante, un vêtement, mais bien une parure, qui sert, comme du reste la plupart de tous les objets analogues, à assurer à celui qui la porte la faveur de l'autre sexe ».

Ce n'est donc pas un sentiment inné de la pudeur qui a produit les vêtements ; c'est au contraire l'usage des vêtements, issu de tout autres causes, qui a produit à la longue le sentiment de la pudeur. Pour des raisons biologiques et sociologiques, les femmes ont cultivé ce penchant plus que les hommes, et on lui connaît bien des formes bizarres : les femmes Esquimaux le localisent dans l'anneau de leur nez, qu'elles répugnent fort à ôter en public ; les Chinoises dans leur petit pied presque infirme, dont le contact passe pour un puissant et immoral aphrodisiaque : témoin certaines estampes d'Extrême-Orient dont nous méconnaissons naïvement les intentions libertines ou même pornographiques.

Or on sait l'influence capitale de ce sentiment délicat sur la valeur esthétique de l'amour, et d'autre part son rôle et pour ainsi dire sa culture intensive dans la famille. Car, sans l'organisation sociale de l'amour, on peut dire que la pudeur n'aurait pas beaucoup plus de raisons d'exister chez les hommes que chez les animaux.

Les constatations de Grosse sont quelque peu partiales et tendancieuses. Hirn a fait une place plus juste à l'ensemble très complexe des faits.

Il montre que la propitiation sexuelle a dû agir

d'abord sur la décoration personnelle. Celle-ci est évidemment un élément important de la séduction qu'un sexe peut exercer sur l'autre. Toutefois elle a aussi beaucoup d'autres origines, qui sont encore plus importantes chez les primitifs.

C'est d'abord le désir et le besoin de distinguer chaque tribu par des signes de reconnaissance, des emblèmes distinctifs. Cette intention pousse beaucoup de sauvages à exagérer certains de leurs caractères, qui deviennent ainsi de véritables monstruosités, fort laides à nos yeux. Ces tribus en sont fières, à peu près comme nous le sommes de notre drapeau national ou de notre langage. Mais les trouvent-elles belles, les jugent-elles esthétiquement? Pour elles comme pour nous, c'est autre chose : la signification primitive de ces symboles est sans doute plus politique que sexuelle. Tels sont la plupart des tatouages, et les déformations du nez ou des lèvres par des anneaux.

Parfois encore certaines de ces marques constituent de simples signes d'identité, comme les ornements réguliers des Maoris.

D'autre part, tous les primitifs sentent vivement l'orgueil d'arborer des trophées de guerre ou de chasse : tels les bracelets d'ossements ou les couronnes de plumes.

Un dernier mobile est plus ambigu : le souci de maintenir le caractère religieux des organes sexuels pousse à les recouvrir d'un vêtement quelconque; s'ils sont tabous, il faut leur éviter le contact ou la vue des profanes, et aussi épargner aux profanes leur contact ou leur vue en dehors des rites appropriés. Le vêtement n'a donc pour origine ni la pudeur, ni l'impudeur, comme on l'a tour à tour soutenu, selon qu'on a vu dans les légers voiles de plumes ou de feuilles dont usent certains primitifs un moyen de se protéger contre les regards et les attouchements, ou un moyen de les provoquer : une

timidité ou une excitation, ce procédé ambigu étant commun, comme on sait, à la pudeur et à la coquetterie. En vérité, cette origine est surtout religieuse ; et l'intérêt sexuel de ces pratiques cultuelles, sans être niable, n'est peut-être que secondaire.

Bref, Hirn croit retrouver ici les quatre facteurs qu'il estime essentiels dans « l'origine concrète de l'art » : l'information intellectuelle, la stimulation à la guerre, l'efficacité magique, et enfin la propitiation sexuelle. Or si ce dernier élément est certainement important, il reste malgré tout au même plan que les trois autres, même lorsqu'il s'agit du vêtement.

Quant aux formes d'art qui dépassent la simple décoration de l'individu lui-même, comme la danse, la plastique, la musique et la littérature, elles sont sans aucun doute imprégnées de sexualité dans les civilisations développées, mais elles le sont précisément fort peu chez les plus primitives. Ainsi la prédominance du caractère érotique est incontestable dans les arts modernes, mais infiniment moins dans leurs formes originaires : comparez la *Jérusalem délivrée* et la *Chanson de Roland*, Euripide et Eschyle, ou même Virgile et Homère.

Même chez les « primitifs » au sens ethnologique du mot, si l'on retrouve ce caractère érotique, c'est parmi ceux qui ont déjà une civilisation quelque peu développée, et dépassant les stades vraiment inférieurs : ainsi les Iroquois, les Polynésiens, les Malais, certains Hindous, les anciens Péruviens et Mexicains. Les systèmes religieux ont d'ailleurs influé sur ce développement plus que l'art lui-même, suivant qu'ils ont exalté les pratiques sexuelles par la magie ou les rites phalliques, ou qu'ils les ont réfrénées au contraire par le tabou sexuel. Les arts des peuples les plus authentiquement primitifs, semble-t-il, comme les Veddas ou les Fuégiens, n'ont au contraire pas le caractère érotique.

Une partie des exagérations en sens divers qu'a pro-

voquées le problème de l'érotisme esthétique vient, selon Hirn, de ce qu'il y a deux questions de principe à distinguer, que l'on confond ordinairement : l'une est le rôle indirect de l'érotisme comme moyen de *sélection* dans l'évolution, l'autre son rôle psychologique plus direct comme *excitant* d'émotions.

L'influence de l'art ou de la beauté sur la sélection sexuelle, quelle que soit d'ailleurs sa valeur émotive dans les êtres considérés, a été exagérée par Darwin. Elle est faible chez les primitifs. Il est vrai qu'on signale chez eux des danses obscènes assez fréquentes. Mais d'abord cette obscénité n'existe souvent que pour le spectateur européen, et elle n'est nullement sentie comme telle par le sauvage; trop heureux quand elle ne réside pas dans un simple contre-sens, comme celui de ce voyageur qui prit pour des gestes inconvenants l'imitation stylisée des mouvements d'un pêcheur dans un bateau ! Ensuite elles ont lieu souvent en l'absence de l'autre sexe, ce qui diminue beaucoup leur portée érotique : hommes et femmes sont très souvent séparés dans toutes les cérémonies de la vie sociale. C'est ainsi que Gaston Richard cite à l'encontre de Wallaschek les danses religieuses des Mélanésiens orientaux, celles du *Tamate*, la société secrète des îles Banks, ou les danses guerrières des Bassoutos et des Cafres. En tout cas, presque jamais les voyageurs n'affirment la présence des deux sexes dans ces circonstances.

Une réserve s'impose ici. On sait que la théorie récente de Groos présente le jeu comme un apprentissage salutaire des instincts, qui prélude à leur activité sérieuse. On pourrait donc considérer ces danses lubriques comme une excitation, un entraînement qui a son rôle physiologique et psychologique marqué dans l'ensemble du processus sexuel : ce qui diminuerait singulièrement la portée du raisonnement de Hirn. Mais la thèse reprend sa force quand

elle utilise ce fait reconnu de tous : c'est qu'il y a relativement peu de poésies érotiques chez les primitifs. L'érotisme est un aboutissement plus qu'un point de départ de l'évolution.

Que l'art soit un produit de la sélection sexuelle, conclut Hirn, cela ne peut pas être prouvé par des arguments historiques. « Ce fait est une des causes de l'art érotique, mais non la seule ». Au fond il est même très douteux que l'art érotique constitue une sélection heureuse : il est plutôt une cause d'affaiblissement et de décadence, au moins par son excès, dans les peuples comme dans les individus. De toutes façons la thèse darwinienne semble donc excessive.

L'influence réciproque de ces deux fonctions de l'humanité reste un des objets d'étude les plus féconds pour le sociologue. Il y aurait notamment, selon Hirn, un chapitre bien intéressant à écrire sur l'évolution de la poésie lyrique comparée à celle des coutumes du mariage chez les divers peuples, depuis la promiscuité de Tahiti et les polygamies ou polyandries, jusqu'aux concubinages et à la monogamie organisée. Il faudrait poursuivre la comparaison parmi les diverses classes sociales. Par exemple la conception romantique de l'amour passionnel et mystique correspond éminemment aux conditions rigoureuses du mariage dans les classes riches et les castes fermées. Par réaction, le réalisme a voulu s'adapter à des mœurs plus populaires et plus relâchées.

Après son rôle dans la sélection, il reste à envisager plus directement la place de l'émotion érotique dans les œuvres d'art. En effet, en dehors d'une rivalité à trancher, ou d'une élimination à opérer, l'instinct sexuel cherche à s'exprimer avec force dans l'art à titre d'état affectif intense.

L'importance des sentiments amoureux dans tous les arts sortis de l'enfance tient à une plus heureuse entente de la fonction psychologique de l'art, et pour ainsi dire d'une économie de moyens plus harmo-

nieuse. Le but de l'art est d'exalter les états affectifs, en particulier par la sympathie qu'il éveille. Les émotions érotiques sont d'autre part les plus intenses impulsions de la vie humaine. Il est tout à fait naturel qu'un art développé, c'est-à-dire conscient de son but et de ses moyens, use avec prédilection des états d'âme les plus puissants, en quoi communient tous les êtres.

Hirn retrouve ici les principes psychologiques de sa théorie générale de l'esthétique : à peu près dans le même sens que Guyau, il explique l'art par l'expansion naturelle de la vie, c'est-à-dire des formes les plus intenses de la vie affective, et il considère comme les plus intenses les sentiments sympathiques ou sociaux.

Il se peut même que cette thèse toute psychologique — c'est-à-dire fondée sur la psychologie de l'artiste ou de l'amateur *contemporains*, — dépasse la juste portée de ces faits historiques, dont les variations opposées ne sont pas toujours compatibles avec le caractère absolu de cette thèse.

De toutes façons, ce serait une grave illusion que de transporter tels quels jusqu'aux origines de l'art et de l'humanité les sentiments que nous inspirent aujourd'hui les rapports des sexes. Au début et à la fin de l'évolution, ils n'ont la même valeur esthétique ni en quantité, ni en qualité. Et si les arts leur doivent une grande partie de leur développement ultérieur, ils ne lui doivent certainement pas leur origine.

Malgré ces réserves, le mysticisme érotique est de nos jours plus florissant que jamais.

Eprouvons-en la vertu explicative sur la question capitale qu'on pourrait appeler le problème de l'hermaphrodisme de la beauté. Au rebours des exigences naturelles de la vie sexuelle, c'est un fait que la culture artistique amène les individus de

chaque sexe à goûter également la beauté de leur propre sexe et celle de l'autre. Et au rebours de l'évolution animale qui favorise la beauté des mâles, c'est un fait qu'à défaut d'équivalence entre les deux, c'est le sexe féminin qui passe communément pour le « beau sexe ». En effet, chez tous les peuples connus la beauté est personnifiée par une femme. La préférence pour la plastique masculine est une exception, fort bien représentée, il est vrai, chez les artistes raffinés et surtout chez les sculpteurs, dont la technique spéciale rend le nu masculin plus intéressant dans l'art que le nu féminin ; mais c'est en somme dans la vie de l'idéal un fait aussi exceptionnel que l'homosexualité dans la vie réelle.

Bref, hermaphrodisme ou féminisme de la beauté : tel est le double procès, en quoi la preuve incombe assurément à la théorie érotique.

Nous avons vu comment certains évolutionnistes invoquent moins la nature individuelle que les faits et les lois de l'évolution sociale et comment l'esthétique sans amour tranche par trop facilement la difficulté en diminuant ou en niant le rôle esthétique de l'instinct sexuel. L'esthétique fondée sur l'amour résout au contraire le problème en affirmant et en exagérant ce rôle.

Julius Schultz estime que nous demandons aux nudités masculines ou féminines une certaine idéalisation, une beauté objective, tandis que la nature animale ou végétale nous paraît belle par soi, telle quelle, même et peut-être surtout sans aucune idéalisation. Ces deux exigences opposées manifestent l'une la présence et l'autre l'absence de l'instinct sexuel.

Si celui-là est un barbare, dit-il, qui se sent plus chaudement ému par la *Vénus* du Titien que par son *Caïn et Abel*, il faut avouer que nous sommes tous de tels barbares, et les plus célèbres artistes avec nous. Toutefois il est certain que les nudités des

deux sexes font naître généralement une *égale* « jouissance plastique » à la fois chez les hommes et chez les femmes, ce qui est assez scandaleux pour un théoricien de l'érotisme. Cette égalité de la valeur plastique des deux sexes vient, en droit, de ce que la beauté représente moins l'idéal de l'individu, variable sur ce point avec son sexe, que celui de l'espèce, commun aux deux sexes par définition. Elle vient aussi, en fait, d'une circonstance historique capitale : de même que les maîtres de notre éducation morale sont depuis deux mille ans les Juifs, de même les maîtres de presque toute notre éducation esthétique sont les Grecs, et leurs émules de la Renaissance : c'est-à-dire deux peuples homosexuels. Sans eux, nul doute que les deux sexes seraient fort inégaux aux yeux des artistes, suivant que ceux-ci sont hommes ou femmes.

C'est ainsi seulement que des hommes ont pu s'intéresser profondément à la beauté de l'homme, des femmes à celle de la femme.

Remy de Gourmont constate avec impartialité que, contrairement à ce qu'impliquerait sa théorie érotique du beau, la grande majorité des femmes s'intéresse moins, dans les œuvres plastiques, dans les exhibitions scéniques et dans la vie réelle au corps de l'homme qu'à celui de la femme. Les exceptions résultent surtout de l'éducation par la plastique grecque et par les sports masculins. Gourmont suppose, non sans quelque subtilité, que cette admiration de la femme pour le corps de la femme, et son indifférence relative pour celui de l'homme, vient de l'esprit de soumission et d'imitation passive, propre au sexe faible : cette abdication de ses préférences les plus naturelles est un hommage indirect qu'il rend à la supériorité des goûts du mâle devant qui une femme vraiment femme préfère instinctivement effacer les siens : manière bien féminine d'affirmer avant tout son désir de plaire.

Pour une intelligence sensible extérieure à l'humanité, la femme serait à l'homme ce que pour nous la pouliche est au poulain : une femelle du même modèle que son mâle, et nullement plus belle ; même la brièveté des jambes et d'autres défauts qui sont criants dans les nudités de Cranach ou dans les photographies permettent de parler avec Schopenhauer d'une « infériorité esthétique de la femme ». Rien n'y fait ; pour la conscience commune, « la beauté est une femme et la femme est la beauté ».

« Si la beauté de la femme résiste si mal à la critique, comment se fait-il qu'elle demeure malgré tout incontestable, qu'elle soit devenue pour nous la base même et le ferment de l'idée de beauté ? C'est une illusion sexuelle. L'idée de beauté n'est pas une idée pure ; elle est intimement liée à l'idée de plaisir charnel. Stendhal a obscurément perçu ce rapport quand il a défini la beauté « une promesse de bonheur ». La beauté est une femme, et pour les femmes elles-mêmes, qui ont poussé la docilité envers les hommes jusqu'à adopter cet aphorisme, qu'elles ne peuvent comprendre que dans l'extrême perversion sensuelle. »

Des deux Américains Colin Scott et Santayana, qui se sont posé le même problème, le premier est à peu près d'accord avec de Gourmont ; le second se contente d'une solution théorique et facile : « Nous ne devons pas nous attendre à trouver une grande différence entre l'homme et la femme au sujet des buts ou des objets de l'intérêt esthétique, dit-il : ce qui importe dans la vie émotionnelle, ce n'est pas *quel* sexe a *tel* animal, mais, de toute façon, *qu'*il a un sexe ».

Disons tout de suite que dans cette question capitale ces trois argumentations ne nous semblent pas décisives. Il est d'assez mauvaise méthode d'expliquer un fait universel par un cas particulier, un fait naturel par un accident historique, un fait concret par une abstraction verbale.

Or Schultz invoque un événement historique, important sans doute pour l'Europe antique et moderne, mais qui n'eut pas d'action sur les civilisations de l'Egypte antique, de l'Inde, de la Chine, du Japon ou de l'Europe au moyen âge. Or, dans la plastique ou la littérature de ces pays ou de ces générations, on ne constate pas ce qu'on devrait attendre à défaut de toute influence grecque : une préférence exclusive de chaque sexe pour la beauté de l'autre.

D'autre part, Remy de Gourmont et Scott supposent chez la femme normale une sorte d'abdication passive de tous goûts artistiques propres à la femme. Ils n'ignorent pourtant pas que les deux sexes se complètent bien plus qu'ils ne se ressemblent. Pour la femme, obéir au vœu de l'homme, c'est être et paraître autre que lui, et non point semblable à lui. Pourquoi les seuls jugements esthétiques feraient-ils exception à cette loi naturelle ? Depuis quand la femme espère-t-elle sérieusement plaire à l'homme en se faisant homme elle-même par ses goûts ? Et si, en fait, ce contre-sens réussit dans le seul domaine des valeurs esthétiques, c'est précisément cette exception remarquable qu'il faudrait expliquer.

Enfin, pour Santayana, comme aussi pour Schultz, ce qui inspire l'artiste c'est le fait d'avoir un sexe et non pas celui d'avoir tel sexe. Malheureusement, chez tous les animaux supérieurs chaque sexe a ses qualités propres et très différentes ; la sexualité en soi n'est qu'une entité verbale ; ce qui existe concrètement, ce sont les deux sexes, dont la fonction est de s'opposer pour se compléter. Mais la divergence de leurs tendances naturelles jure avec l'accord de leurs jugements esthétiques : en quoi « l'esthétique sans amour » pense triompher.

Toutefois c'est grâce à cet hermaphrodisme psychologique si contestable que, selon Santayana, le principe érotique demeure absolu. « Si quelqu'un voulait produire un être d'une grande sensibilité à la

beauté, il ne pourrait inventer un instrument mieux désigné pour cet objet que le sexe ».

Et ce principe s'applique même aux êtres ou aux objets qui lui semblent les plus étrangers. « C'est toujours au trop-plein, à l'irradiation de la passion sexuelle que la beauté emprunte sa chaleur. Comme une harpe, faite pour vibrer sous les doigts, produit quelque musique à tous les vents, de même la nature de l'homme, nécessairement adaptée à celle de la femme, devient en même temps sensible à d'autres influences, et capable de tendresse envers tout objet ». — « La capacité d'aimer donne à notre contemplation cette ardeur sans laquelle l'expression de beauté pourrait souvent lui manquer ; et tout le côté sentimental de notre sensibilité esthétique, — sans quoi elle serait perceptive ou mathématique plus qu'esthétique, — est dû à notre organisation sexuelle excitée à distance ».

C'est un fait paradoxal, mais un fait, que les organes ou les attributs directs du sexe ont infiniment moins de valeur esthétique que les organes ou les attributs qui ne sont que très indirectement ou secondairement sexuels. « L'attraction sexuelle ne peut devenir efficace sans que les sens soient d'abord attirés. L'œil doit être fasciné et l'oreille charmée... Les deux sexes, pour cette raison, développent les caractéristiques sexuelles secondaires, et les émotions sexuelles sont simultanément étendues aux divers objets secondaires. La couleur, la grâce, la forme, qui deviennent les *stimuli* de la passion du sexe et les guides de la sélection sexuelle, acquièrent, avant de pouvoir remplir cet office, un certain charme intrinsèque ».

Contesterait-on que ce charme soit encore sexuel ? « Ces objets secondaires d'intérêt, qui sont parmi les éléments les plus apparents de la beauté, sont appelés sexuels pour deux raisons : parce que les contingences de la fonction sexuelle ont aidé à

l'établissement de la beauté dans notre race ; et parce que cette beauté doit sa fascination dans une grande mesure à la participation de notre vie sexuelle à la réaction qu'elle cause ».

C'est enfin à l'univers entier que s'étend notre excitation érotique. « Si le *stimulus* n'apparaît pas sous la forme d'une image définie, les valeurs évoquées sont répandues à travers le monde, et nous sommes censés être devenus des amants de la nature, et avoir découvert la beauté et le sens des choses... » « Nous trouvons ainsi que la femme est l'objet le plus aimable pour l'homme, et l'homme, si la pudeur féminine veut l'avouer, celui qui intéresse le plus la femme. Mais les effets d'une réaction si fondamentale et primitive sont beaucoup plus généraux. Le sexe n'est pas le seul objet de la passion sexuelle. Quand l'amour est privé de son objet spécifique, quand il ne se comprend pas encore lui-même, ou quand il a été sacrifié à quelque autre intérêt, nous voyons l'incendie contenu s'élancer dans diverses directions » : dévotion religieuse, philanthropie, zoophilie, amour de la nature et de l'art.

Or, parmi tous les êtres, l'homme est « l'animal érotique » par excellence. « Cette même organisation nerveuse que le sexe implique avec l'ensemble nécessairement immense de ses ramifications et associations dans le cerveau, doit être stimulée partiellement par d'autres objets que son objet spécifique et ultime ; spécialement chez l'homme, qui, contrairement à certains des animaux inférieurs, n'a pas d'instincts clairement distincts et intermittents, mais des instincts toujours partiellement en action et jamais actifs isolément ».

Ainsi, dans l'harmonie universelle des êtres, les timbres esthétiques les plus divers ont toujours l'instinct sexuel comme son fondamental. Tel est, selon Santayana, le vrai *Sens de la Beauté*.

L'école de Nietzsche est plus systématique encore. Naumann a essayé de transformer en théorie érotique de l'art la distinctiou célèbre que son maître a établie entre le principe « dionysien » et le principe « apollinien » : la puissance et l'harmonie, la passion et la raison. Seulement, tandis que pour Nietzsche les deux principes peuvent atteindre à la même valeur, selon Naumann, et pour les besoins de sa cause, Apollon ne peut jamais régner qu'après Dionysos, maître suprême de toute inspiration. En d'autres termes, tout dans l'art procède de l'instinct ; la raison n'est qu'une suprastructure légère dont nous recouvrons les fondations profondes de l'inconscient. Or, parmi toutes nos impulsions s'il en est une qui agisse plus que les autres dans la vie esthétique, c'est assurément celle du sexe.

« L'esthétique n'est rien de plus qu'une physiologie appliquée », prétend Nietzsche. *Par delà le Bien et le Mal* précise : « Le degré et la nature de la sexualité chez l'homme pénètre jusqu'au plus haut sommet de son esprit. » Et le *Crépuscule des Idoles :* « Pour qu'il y ait de l'art, une condition physiologique préliminaire est indispensable : l'*ivresse*. Toutes les espèces d'ivresse ont puissance d'art : avant tout l'ivresse de l'excitation sexuelle, cette forme de l'ivresse la plus ancienne et la plus primitive. »

Nietzsche est sur ce point avec Platon contre Schopenhauer : « Dans la beauté celui-ci voit la *négation* du Génie de la reproduction... Saint bizarre ! Quelqu'un te contredit, je le crains bien, et c'est la nature ». Il faut dire avec Platon « que toute beauté pousse à la reproduction, que c'est là précisément l'effet qui lui est propre, depuis la plus basse sensualité jusqu'à la plus haute spiritualité ». A l'appui, ce fait considérable : « Toute la haute culture littéraire de la France *classique* (c'est Nietzsche qui souligne) s'est développée sur les intérêts sexuels. On peut chercher partout chez elle la galanterie, les sens,

la lutte sexuelle, « la femme », — on ne les cherchera jamais en vain ».

Enfin un chapitre du dernier ouvrage de « l'Antichrétien », la *Volonté de Puissance*, s'intitule : *Pour une Physiologie de l'Art*. Otez l'amour, que resterait-il à l'artiste? demande le philosophe. « L'Art pour l'art peut-être? Le coassement de virtuose des froides grenouilles qui dépérissent dans leur marécage? Tout le reste a été créé par l'amour ».

Ainsi parle Nietzsche, dont l'imagination est pourtant chaste à l'ordinaire.

Le disciple surenchérit encore : « La source primitive et toute-puissante de l'activité comme de la jouissance esthétique, c'est la vie sexuelle », dit Naumann.

Si l'on étudie parallèlement « l'Art et le Sexe », on retrouvera dans les deux les mêmes rapports, les mêmes oppositions, la même évolution.

Dans la vie sexuelle, l'instinct, seule puissance vraiment positive, s'oppose à l'intelligence, qui s'efforce de le nier en le supplantant, de même que dans la vie esthétique les exigences positives de l'art s'opposent aux négations de la morale.

Dans la série ascendante des espèces végétales ou animales, l'évolution des systèmes de la reproduction varie par la même démarche dont on voit la beauté des êtres s'élever peu à peu de l'inférieur au supérieur : par une différenciation progressive, par une ascension graduelle vers le triomphe de l'individualité qui, submergée au début, ne s'affirme que dans les types supérieurs.

Si dans la vie esthétique Dionysos s'oppose à Apollon, de même dans la vie psychologique Aphrodite a pour rivale Athéné. Puisque nous en sommes aux mythes, ces deux déesses ne sont pas moins que ces dieux les souveraines toutes-puissantes de l'humanité. Bacchus est apparenté à Vénus, et ses fidèles ne séparent point de son culte phallique et lascif les

cortèges dansants des satyres et des bacchantes : toutes les ivresses sont amies.

Si ce rapprochement avait frappé Nietzsche, n'eût-il pas compris que ses deux divinités favorites sont inégales en puissance et en dignité? C'est l'enivrement de la passion qui engendre seul toute inspiration esthétique. Le froid cortège des Muses est incapable de la faire vivre : leur virginité n'est que le symbole de leur stérilité.

L'art n'est une activité désintéressée qu'en apparence : il est le fruit savoureux de notre désir. Qu'on nous dépeigne le délire d'un homme passionné, égaré par une exaltation perpétuelle, emporté de fureurs et de jalousies sans motif, aveugle et incapable de juger impartialement rien de ce qui touche à l'objet de sa passion, bien que sa raison soit parfaitement saine en tout le reste, — est-ce là le portrait d'un artiste inspiré, ou bien d'un amoureux? Nous ne saurions dire; les deux peut-être, tant Dionysos et Aphrodite, l'art et l'amour nous animent des mêmes passions, parce que leurs mouvements procèdent des mêmes puissances cachées.

Ce parallèle peut être poussé jusqu'à un détail plus intime. N'a-t-on pas été frappé dès longtemps de ce que l'artiste créateur vibre presque toujours d'une sensibilité toute féminine? C'est que les facultés de la conception, qu'elle soit physiologique ou mentale, se retrouvent les mêmes partout. Par contre l'amateur ou le critique sont fort accessibles à des jouissances aiguës, et peut-être plus raffinées que toute autre; mais ils restent incapables de rien produire : ne ressemblent-ils pas à la femme inféconde, mais belle, habile à de plus subtiles voluptés?

Enfin, de l'art excluez l'amour, il n'y restera plus que le métier. Mieux vaut cent fois une décadence, avec les formes pathologiques et les déviations anormales de son esthétique et de ses amours tout ensemble, qu'une activité mécanique et sans âme, dénuée

de sentiment et de beauté à la fois. L'amour normal, en se corrompant, devient du fétichisme, du masochisme ou du sadisme. L'art en vieillissant tombe de même dans la mièvrerie et l'artifice. Le faune et la bacchante primitive deviennent Daphnis et Chloé.

On a beaucoup parlé de la dégénérescence contemporaine, et le créateur du Surhomme faisait volontiers remonter la décadence de notre civilisation jusqu'au vieux Socrate. En réalité le premier dégénéré fut Apollon, dit un autre disciple, — plus nietzschéen que Nietzsche lui-même! La seule source profonde et originale de l'art, à laquelle seule perpétuellement il se retrempe, c'est l'ivresse et l'amour, le culte apparenté d'Aphrodite et de Dionysos. L'érotisme esthétique domine les lois mêmes de l'harmonie.

Toutefois ce n'est pas dans l'école de Nietzsche, c'est dans celle de Freud que l'esthétique érotique atteint son apogée.

Cette école, qui est médicale en principe, se caractérise par une méthode psychologique et une idée fixe.

La méthode n'a rien de très original, sinon son outrance. C'est la psycho-analyse ou psychanalyse, c'est-à-dire l'introspection la plus classique, mais élaborée selon une technique fort savante, et poussée avec la subtilité la plus raffinée, voire parfois la plus scolastique, jusqu'aux arcanes de l'instinct et de l'inconscient qui sembleraient les plus propres à lui échapper.

En effet les témoignages directs que les sujets nous donnent sur le contenu de leur propre conscience ne sont acceptés que sous bénéfice d'une scrupuleuse analyse ou d'une interprétation qui aboutit ordinairement à leur faire dire tout autre chose que ce qu'ils semblent d'abord signifier. Le mécanisme classique de l'association des idées produit un symbolisme qui éclaire singulièrement toute cette métamorphose, elle-même singulière. C'est ainsi que chez

le rêveur qui croit voler en aéroplane pendant son sommeil, la psychanalyse découvre sans peine une suggestion de l'instinct sexuel, dont les désirs insuffisamment assouvis, sans doute, les jours précédents, se satisfont sous cette forme symbolique pendant le songe. De même un rêve où l'un de nos amis nous apparaît dans quelque situation pénible ou ridicule, nous révèle une jalousie inavouée, qui se soulage comme elle peut, sous une forme détournée. Tous les délires d'interprétation, les névroses et à peu près toutes les maladies mentales en général, même les plus incohérentes, se ramènent ainsi à des impressions inconscientes, systématiquement développées; la psychanalyse les retrouve par réflexion, comme parfois l'hypnotiseur les fait avouer au sujet endormi.

Ces associations d'idées constituent dès la première enfance des « complexes » qui sont les systèmes de forces inconscientes, fondement de notre vie mentale, sans lesquels on ne comprend pas plus le mécanisme essentiel du rêve ou de la folie, que celui de l'activité morale ou de la création esthétique.

C'est ici qu'intervient ce qu'on peut appeler l'idée fixe de Freud et de ses disciples orthodoxes : le « pansexualisme », cette mystique trouble, qui est devenue parfois dans la pratique une sorte de pornographie consciente et organisée, la pornographie pédante ou même scientifique, disciplinée à l'allemande ; que dis-je ! la scolastique ou la métaphysique de la pornographie !

Sous tous les « complexes » en question, en effet, c'est l'instinct, et sous tous les instincts, c'est l'instinct sexuel que la psychanalyse découvre toujours, refoulé dans l'inconscient par les contraintes ou les « censures sociales » chez tous les êtres dont le « moi » égoïste n'a pas eu le pouvoir de se l'asservir.

On disait volontiers autrefois que l'instinct de la conservation était, par définition, pour ainsi dire,

essentiel à tout être ; et que toutes les autres impulsions n'étaient que des transformations, des différenciations supérieures de cette énergie primordiale. Par exemple la reproduction est chez les êtres monocellulaires un prolongement de la nutrition, et chez tous les êtres supérieurs un luxe de la conservation, une expansion de l'existence individuelle. Ainsi le petit enfant ne considère sa nourrice que comme un réservoir de bon lait. Beaucoup plus tard seulement son instinct génésique s'éveillera, après que sa vie matérielle sera assurée et mûrie. Or, Freud renverse l'ordre des termes. Pour lui le nourrisson qui tète prend d'abord le sein de sa nourrice par instinct sexuel. La nutrition n'est qu'un phénomène secondaire de l'universelle *libido*. La succion du nourrisson est son premier réflexe « érogène ».

Le paradoxe n'est pas aussi nouveau qu'on l'a cru. Michelet dépeignait *Nos Fils* comme des érotomanes-nés : « l'enfant presque en naissant est homme. S'il n'en a la puissance, il en a les instincts, comme des rêves de vague sensualité !... Cela est moins frappant dans les races du Nord, mais effrayant chez nous. Un médecin (cité par M. Dupanloup) a vu des nourrissons amoureux au berceau ». Bien plus, dans *La Femme*, ce témoignage médico-ecclésiastique devient une expérience personnelle : « J'ai vu des nourrissons amoureux dans le berceau ».

Mais ne chicanons pas davantage le visionnaire, et revenons au médecin. On comprend comment le complexe le plus actif est le « complexe d'Œdipe », c'est-à-dire l'inceste fondamental qui attache pour la vie l'instinct du petit garçon à l'image de sa mère, et l'instinct de la petite fille à l'image de son père, avec toutes les jalousies passionnées, les explosions d'émotions diverses que ce sentiment sexuel implique. Toute l'orientation prochaine ou lointaine de la vie restera sous la dépendance de ce « choc affectif » des premières années : ce « traumatisme psychologique »

revivra dans l'âge mûr pour inspirer toutes les œuvres de tous les arts.

Délires d'interprétation, érotomanie pathologique, idées fixes, passés des malades à leurs médecins? Le fait est que cette paradoxale analyse a été appliquée à maints artistes. C'est par des reviviscences inconscientes de ces forces primitives, orientées dès la première enfance, que l'école de Freud prétend expliquer et les détails et les caractères généraux des œuvres d'artistes comme le Dante, le Vinci, Andréa del Sarto, Shakespeare, Kleist, Hebbel, Lenau, Stendhal, Maupassant, Elisabeth Bronte, Poë, Dostoïewski, Gogol, Tolstoï, Schopenhauer, Wagner, Segantini, Spitteler, d'Annunzio et bien d'autres.

Ainsi le type ambigu cher au Vinci, dont le sourire énigmatique se retrouve aussi bien dans sa *Joconde* que dans son *Bacchus* ou son *Jean-Baptiste*, trahit le penchant homo-sexualiste que ses contemporains lui reprochèrent dans sa jeunesse. Une aventure bizarre avec un aigle, qu'il rapporte lui-même de sa première enfance, en serait une manifestation révélatrice. Au reste les passions du Vinci pour la science, pour l'art et pour ses élèves ne sont que des dérivatifs ou des substituts d'une passion pour les femmes qu'il ne ressentit jamais.

Des obsessions du même ordre expliquent pourquoi Wagner aime à placer ses héroïnes entre les amours de deux hommes : telle Senta dans le *Vaisseau fantôme*, Elisabeth dans *Tannhäuser*, Elsa dans *Lohengrin*, Sieglinde dans la *Walkyrie*, Eva dans les *Maîtres Chanteurs*, enfin Yseult dans *Tristan;* c'est que Wagner lui-même a rencontré, dans deux situations analogues, Mathilde Wesendonck et Cosima de Bülow; c'est surtout que sa propre mère s'était mariée deux fois : on sait qu'il fut élevé pendant quelques années par le deuxième mari; cette impression d'enfance fut ineffaçable.

Grillparzer ou Stendhal, en vertu de suggestions

que leur biographie révèle, affectent au contraire de présenter des héros hésitant entre deux femmes : ainsi Julien Sorel dans *le Rouge et Noir*, Fabrice del Dongo dans *la Chartreuse de Parme*.

Ces innombrables analyses biographiques se fondent sur des principes très méthodiques.

Peintres, musiciens, littérateurs sont inspirés dans toute leur œuvre par la fondamentale *libido*. Les premières modalités de leur expérience amoureuse les ont marqués d'une empreinte dont ils ne se dégageront jamais. Leur art, dans ses principes les plus généraux comme dans ses nuances les plus personnelles, dérive de leur vie sexuelle ; il n'aurait aucun motif d'exister sans elle.

Chez les disciples de Freud, c'est en effet un axiome que l'art exerce dans l'humanité une fonction sexuelle très positive, intermédiaire entre celle des névroses et celle du rêve : ces trois formes d'activité humaine représentent une thérapeutique sexuelle plus ou moins inconsciente, une psychanalyse avant la lettre. Le sentiment du beau dans la nature comme dans l'art est une « sublimation » peu scientifique, mais déjà quasi méthodique, des impulsions dites perverses de la vie érotique, refoulées par la vie sociale. L'art est une forme larvée de l'hygiène sexuelle chez des êtres raffinés, donc névrosés : il n'a pas d'autres raisons d'être.

L'artiste ne se distingue pas du profane par la nature, mais seulement par les degrés des développements respectifs de ses facultés. « On peut même dire que toutes les prédispositions humaines sont qualitativement identiques [partout la *libido !*] et ne diffèrent entre elles que par leurs proportions quantitatives ». L'artiste a seulement une grande force de sublimation, et une certaine faiblesse de refoulement parmi des impulsions très puissantes. Cet éternel « insatisfait », dit Freud, est « un introverti qui frise la névrose ». Qu'à cette constitution psycholo-

gique s'adapte une invention impersonnelle, embellie et technique : voilà l'œuvre d'art.

Ces principes généraux ont été systématisés notamment par Rank, le directeur de la revue viennoise *Imago*, qui se spécialise dans les applications de la psychanalyse aux sciences de l'esprit.

« Le don de la forme ne doit pas être séparé des complexes et de leur refoulement, dit-il dans sa copieuse étude sur le *Thème de l'Inceste*. Et si l'on entend encore répéter que le refoulement de complexes aussi puissants qu'on voudra ne fait pas un artiste, la proposition inverse vaut dans une mesure beaucoup plus large encore ; l'individu doué du talent formel le plus parfait ne devient rien de plus qu'un bon manœuvre, s'il n'a pas à représenter à l'aide de sa technique ses propres luttes mentales, et à surmonter par là ses souffrances. »

Dans son travail en collaboration avec Sachs sur *la Signification de la Psychanalyse pour les Sciences de l'Esprit*, Rank résout par ces données générales des problèmes particuliers comme le mystère des divinations du génie inspiré et la satisfaction de la douleur, si fréquente dans l'art.

On s'est souvent étonné de la faculté qu'ont les artistes de génie d'exprimer exactement en leurs œuvres l'esprit humain dans toute sa plénitude et toute sa profondeur, bien avant que leurs observations dans le petit cercle extérieur de leurs relations sociales leur en aient présenté tous les types. Cela tient à ce que l'âme humaine s'étend fort au delà de la conscience. La grande supériorité des hommes de génie, c'est qu'ils savent observer en eux-mêmes et exprimer les impulsions de l'inconscient, dont la nature et même l'existence échappe aux hommes vulgaires. « Si Shakespeare voyait jusqu'au fond des âmes des sages et des fous, des saints et des criminels, ce n'est pas parce qu'il *était* inconsciemment tous ces êtres — car cela vaut peut-être pour chacun

de nous, — mais parce qu'il possédait aussi le don, qui nous est refusé, de rendre son inconscient visible à lui-même, en créant par son imagination des formes qui ont l'apparence de subsister par elles-mêmes. Toutes ces formes ne sont que le propre inconscient du poète, que celui-ci a *projeté* au dehors pour s'en délivrer. »

Le plaisir esthétique de la douleur s'explique plus laborieusement, car l'abondance des cauchemars pénibles qui nous oppressent sans nous délivrer est une des difficultés de la théorie freudienne du rêve. L'art use des nombreux procédés qu'emploie le rêveur pour masquer les satisfactions larvées de ses instincts : transferts, substitutions, dédoublements, contradictions, sublimations, symbolismes de toutes sortes. Il s'ensuit un *compromis* à l'abri de la censure : d'une part les états affectifs pénibles sont élaborés dans la conscience et mis au service de la forme artistique ; de l'autre, les plaisirs défendus sont éprouvés en dehors des atteintes de la censure.

Cette satisfaction paradoxale est la raison d'être de genres entiers, comme le tragique, et elle est extrêmement abondante dans toutes les œuvres vraiment grandes de tous les arts. Elle correspond à une sorte de sadisme-masochisme, fréquent dans la vie sexuelle, qui trouve dans la rêverie et dans l'art le seul moyen de se satisfaire en dehors des douleurs physiques et des inconvénients sociaux que le névrosé n'arrive pas à éviter.

Il ne faudrait pas croire pour autant que la sexualité des artistes est surabondante et exceptionnelle, comme la critique vulgaire le laisse conclure en jugeant grossièrement la vie d'après les œuvres et l'inconscient d'après le conscient. Le bâlois Hinrichsen, dans son travail sur la *Sexualité et la Poésie*, pose plus subtilement et plus justement le problème. « Il semble qu'il est de l'essence du poète de se contenter d'une jouissance imaginative, là où l'homme

plus grossièrement organisé s'efforce à obtenir la jouissance corporelle. »

Ainsi « la sexualité de Gœthe a été à peu près subnormale », précisément dans l'âge ou dans les occasions où sa poésie fut la plus profondément érotique.

Nous avons cité quelques aphorismes de Nietzsche fortement empreints d'érotisme. Or la sœur du poète porte ce témoignage irrécusable : « Non seulement la grande passion de façon générale, mais même l'amour vulgaire est resté entièrement étranger à la vie de mon frère. Toute sa passion résidait dans le monde de la connaissance ». Quelques commentateurs, guidés par les préjugés de l'ancienne psychologie, ont cru voir là une pruderie ou une jalousie de sœur, soucieuse de paraître la seule femme qui ait compté pour le grand homme. Mais Hinrichsen croit, non sans raison, sentir là une vérité.

La même disproportion caractéristique entre l'œuvre imaginée et la vie réelle se retrouverait chez beaucoup d'autres grands spécialistes de l'amour en littérature : tels Stendhal ou Grillparzer.

Il reste à poser avec leurs principales nuances les rapports étroits que cette théorie de l'érotisme inconscient établit entre des notions qu'on n'était pas toujours accoutumé à rapprocher : l'infantilisme, le rêve et la rêverie, la névrose, le crime, le mythe collectif, l'art populaire et l'inspiration individuelle.

Rank, dans son étude sur l'*Artiste*, a dit avec une énergie brutale jusqu'au... ridicule : « Le névrosé veut pour ainsi dire digérer le pénible ; l'artiste le vomit ; le rêveur le transpire ». Et dans son enquête sur l'*Inceste* il montre que le génie n'est pas un don gratuit que la nature fait par hasard à certains hommes, et un exercice désintéressé de leurs facultés conscientes : il est leur tentative pour se libérer de leurs complexes infantiles inconscients. Tandis que l'homme normal triomphe sans difficulté de ces impulsions, et que le névrosé échoue contre elles ou

ne réussit que par la psychanalyse qui les rend conscientes, l'artiste réagit sur elles inconsciemment dans des circonstances favorables.

Stekel est plus complet et plus précis dans *Poésie et Névrose*, et dans les *Rêves des Poètes*. On dit souvent : « La vie n'est qu'un rêve ». Il corrige avec Grillparzer : « Le rêve est une vie ». L'enfant, comme l'artiste, prend son jeu au sérieux. « Le contraire de *jeu* ce n'est pas *sérieux*, mais *réel* », dit Freud. Dans tout enfant il y a un poète. Et ce poète peut sommeiller dans l'adulte, mais il ne meurt jamais tant que nous vivons. Tout poète est un rêveur, et tout rêveur est un poète. « L'homme heureux n'imagine jamais, a remarqué Freud, mais seulement l'insatisfait ». Or quel est l'être qui n'a rien à désirer?

Le peuple aussi ne cesse pas de rêver, car il reste toujours enfant. Les contes et les mythes sont ses rêves poétiques. « Le mythe, selon Abraham, est la conservation d'un fragment détaché de la vie mentale infantile du peuple, et le rêve est le mythe de l'individu. »

Or le rêve est de la famille du délire : « Entre le névrosé et le poète, assure Stekel, il n'y a aucune différence essentielle. Tout névrosé n'est pas un poète ; mais tout poète est un névrosé. »

L'amateur d'art, comme l'artiste, est un névrosé qui cherche à se guérir par des moyens empiriques, dont la psychanalyse rigoureuse des médecins récents serait la forme scientifique, qui peut-être détruira plus tard les beaux-arts en les remplaçant.

L'école italienne, avec Lombroso, voyait dans l'artiste un dégénéré, c'est-à-dire un être inférieur, déséquilibré, incapable de s'adapter, paralysé par des arrêts de développements physiques et moraux, des survivances anormales de l'âge préhistorique dans la race, de l'âge puéril dans l'individu. L'école viennoise, avec Freud, en fait un être supérieur, c'est-à-dire un névrosé ; car la névrose

est un des effets les plus positifs de la haute culture. Sans la nécessité de sublimations diverses pour déverser les énergies de nos névroses sexuelles, l'humanité « en serait encore aujourd'hui à l'A B C de l'évolution ». Les arts, comme les sciences et la moralité, sont des présents de la *libido*.

Le plus haut degré du développement de la civilisation, c'est la névrose. Le vrai nom de ce trouble, qui est psychologique plus que physiologique, serait « psycho-névrose » comme dit Freud, ou « psychasthénie » comme dit Janet. « Le névrosé ordinaire est malade, parce qu'il refoule violemment les forces issues de la vie instinctive. Ses refoulements l'étouffent. Mais le poète se délivre de sa névrose parce que, tel un volcan, il rejette au dehors les torrents du feu réfréné. »

Toute grande œuvre d'art est un produit de nos instincts dits « pervers » : sublimés, ces incultes passent au service de la culture. « Ils sont, en fait, une partie de cette force qui veut le mal et fait le bien ». — « Un monde sans hystérie serait une triste vallée de misères ». — « La névrose est la fleur de l'arbre de la civilisation. »

« Toute œuvre d'art est une confession » ou, comme disait Aristote, une « purgation » bienfaisante : une catharsis ; les freudiens reprennent volontiers en psychologues cette idée philosophique et ce terme médical.

Arrivons enfin à une précision plus audacieuse. L'impulsion la plus caractéristique de la création artistique est celle de l'exhibitionniste : « le plaisir de la nudité, le plaisir de montrer soi ou les autres, de déshabiller soi ou les autres. La poésie est un exhibitionnisme psychique. »

L'évolution même de tout art s'exprime encore avec avantage dans la langue de la psychanalyse. Quand une forme d'art se démode et devient bientôt inexpressive pour une nouvelle génération, c'est que

sa technique est devenue trop consciente de ses moyens : elle n'est plus grosse d'assez d'inconscient; le déséquilibre qui a créé cet art est rompu, si l'on peut dire : son charme s'est évanoui en même temps que les féconds rapports de *libido* et de *contrainte* qui le font naître. « Si le pont doit être brisé, si les désirs ne peuvent franchir le filtre de la conscience avant d'obtenir satisfaction, alors le dernier poète aura vécu. Ce temps viendra-t-il ? Je ne le crois pas. Nous verrons plutôt s'élargir encore l'abîme qui sépare l'homme moralement cultivé de l'animal sauvage primitif. »

Enfin, d'une longue enquête psychologique sur les *Rêves des Poètes* comparés à ceux des névrosés et des criminels, Stekel conclut que l'hallucination la plus fréquente chez les artistes, c'est celle de leur culpabilité. Leur faute, ce n'est pas leur égoïsme, leur jalousie ou la puissance de leur sexualité; c'est leur incapacité d'aimer, leur manque d'amour. Ils se sentent inaptes à rendre aux autres l'affection qu'ils reçoivent d'eux. Ils ne peuvent aimer qu'eux-mêmes. Ils n'éprouvent fortement que la haine. Voilà leur crime. Poètes et criminels sont des anarchistes de l'esprit. Leur moi est en lutte contre toute autorité. Mais l'artiste sent ce manque d'amour comme une faute, à quoi le criminel reste insensible. A ceux-là comme aux névrosés appartient avant tout le « sentiment d'incomplétude » dont Pierre Janet a montré l'importance capitale dans l'esprit.

La vie artistique du poète est ainsi une chasse à l'amour, (une nostalgie de l'amour qu'il ne peut éprouver, et qui demeure son idéal inaccessible. Les poètes se font les apôtres de l'amour, ils enseignent l'amour, pour se l'enseigner à eux-mêmes. S'ils nous montrent le chemin, c'est dans l'espoir de s'y engager enfin. Tel est le secret du messianisme des génies, ou de la « grande mission historique du poète », à laquelle rêvent normalement les écrivains, les névro-

sés et les criminels, soit à découvert, soit sous le masque des nombreuses morts ou catastrophes qui peuplent leurs cauchemars selon leurs propres confessions.

Le délire du névrosé est « un poème réussi », c'est-à-dire un poème qu'il parvient à vivre ; tandis que l'œuvre du poète est une « névrose manquée », c'est-à-dire un délire qu'il ne parvient qu'à imaginer dans l'irréel sans le vivre.

En fait, comme Hesse et d'autres l'ont bien montré, « les criminels qui écrivent ne sont pas l'exception, mais la règle ». Cela est naturel, car l'artiste retourne à l'infantilisme comme le malfaiteur et le névrosé. Or, l'enfance est spontanément et normalement criminelle dans sa « perversité polymorphe ».

Telles sont quelques-unes des applications esthétiques de l'ambitieuse psychanalyse, qui est à la fois une médecine mentale, — une métapsychiatrie, prononce Kraepelin, — une psychologie normale, une pédagogie, une ethnologie et la moitié d'une sociologie, une science des mythes et des religions, une hygiène, et quelques autres choses encore !

On sait que cette doctrine, très combattue tout d'abord, a obtenu le plus étonnant succès, notamment dans les pays germaniques, en Amérique et en Suisse. Mais en France même, contre l'attente de Freud, sa vulgarisation a été tardive et difficile. C'est que nos mœurs, en apparence très libres sur ce point, ont « polarisé » de façon défavorable : la grande erreur qui a déçu Freud est celle de tant d'étrangers qui n'aperçoivent qu'un des pôles et le prennent pour un centre ! Partagés entre l'extrême licence de certains milieux et l'extrême réserve de certains autres (ceci contrepesant cela), les civilisations latines ne sont pas mûres encore pour l'étude scientifique et désintéressée des problèmes sexuels. A la *Sexualwissenschaft* sont déjà consacrés dans divers pays des congrès internationaux, des revues, des bibliothèques,

des offices et instituts, plusieurs chaires universitaires. Mais le grand public français ne connaît guère cette nouvelle « science de la vie sexuelle » que par quelques travaux suisses, par un drame de Lenormand et par un roman de Benda ! Nos traditions nous enferment dans le dilemme du silence prétendu défensif et de la gouaillerie malicieuse et agressive : l'un nuit autant que l'autre.

Au reste, envers cette science si neuve et jusqu'à présent si imparfaite, les critiques sont abondantes et faciles.

Tout d'abord, peu d'ironies ont été épargnées à Freud : Sherlock Holmes psychiâtre ; abus des camouflages psychiques par obsession des camouflages de guerre ; bluff ou abus de confiance scientifique ; confusion romantique des genres de la psychologie et de l'esthétique avec ceux de la mythologie, de la clef des songes, du rébus et de la charade...

Mais il est des critiques d'un tout autre poids. Des médecins psychologues, comme Pierre Janet, reprochent à la psychanalyse de surestimer le rôle des traumatismes ou chocs mentaux et des symptômes superficiels, aux dépens des états constitutionnels et des prédispositions héréditaires, psychologiques ou organiques, qui sont plus profondes : l'incident quelconque qui fut l'occasion d'un délire est bien peu de chose en comparaison de l'état nerveux congénital ou évolutif d'un persécuté, d'un mélancolique ou d'un agité. Cet état profond se manifesterait presque identique à propos de tout autre incident de sa vie. Freud prend visiblement ici l'effet pour la cause, et l'on sait que toute médication symptomatique n'est qu'un pis-aller dangereux.

Beaucoup de psychiâtres reprochent encore justement aux psychanalystes de suggérer artificiellement leurs propres interprétations à des sujets qui sont prévenus, intéressés de toute façon et *a fortiori* consentants. D'ailleurs le système lui-même cultive natu-

rellement une auto-suggestion intense : encore une occasion de prendre dans certains cas un résultat pour un point de départ.

D'autre part les psychologues moralistes jugent excessive la place faite à l'instinct sexuel, comme si nous n'avions jamais le choix qu'entre l'égoïsme et la sexualité, dont la synthèse aboutit, dans les derniers travaux de Freud, à un idéal d'ascétisme sadique ou masochiste « par delà le Principe du Plaisir », qui est bien la plus étrange des révélations.

Les freudiens reconnaissent d'ailleurs nettement que la *libido* est autre chose que l'*amour*. La première est une recherche égoïste de toute espèce de plaisir : elle est parfaitement compatible avec la douleur d'autrui ; le second est une contagion altruiste d'états affectifs, qui nous fait partager les douleurs aussi bien que les plaisirs de l'être aimé. L'un de ces états peut fort bien exister sans l'autre et leur coïncidence ou leur collaboration, bien que fréquente, est facultative et en quelque sorte accidentelle. Mais c'est dire trop et trop peu à la fois. Trop, car les sympathies dépourvues de sexualité portent d'autres noms que celui d'amour, qui en cache l'originalité. Trop peu, car on peut aller plus loin dans l'analyse. Il faut conclure notamment, avec certaines écoles suisses et américaines de psychanalyse, que plusieurs sortes d'impulsions peuvent être originales et se trouver contraintes sans être pour cela sexuelles ; tels l'instinct de « préservation » et la « combativité » qu'ont étudiés Rivers et Bovet à propos des névroses de guerre, ou les multiples processus de la suggestion avec ou sans refoulement, que reconnaît Baudouin, ou les riches symbolismes associatifs des « types psychologiques » de Jung.

Enfin le plus grand défaut logique du freudisme est un remarquable penchant à rendre faux en l'étendant à tous les cas ce qui est très vrai quand on

l'applique à quelques-uns. A ces vastes généralisations s'applique justement le mot célèbre : elles contiennent beaucoup de vrai et beaucoup de neuf; malheureusement tout ce qui est neuf n'y est pas vrai, et tout ce qui est vrai n'y est pas neuf.

Qu'on ne se hâte pas néanmoins de mésestimer la psychanalyse. Elle opère une réaction salutaire contre cette pédagogie niaise qui ignore officiellement les différences des sexes, sauf chez les végétaux et les animaux inférieurs; contre la psychologie intellectualiste qui ne distingue pas sexualité et reproduction, hygiène sexuelle et prophylaxie vénérienne; et contre la morale naïve, et pudibonde jusqu'à l'aveuglement, qui inspire cette attitude d'autruches en vertu de quoi nous feignons d'ignorer les dangers les plus réels pour nous éviter l'effort d'y remédier. Il était temps que la philosophie de l'esprit humain fût enfin confiée à des hommes pour qui l'instinct sexuel existe.

Mais la réaction a certainement passé le but. Ce n'est point par son pansexualisme originaire que la psychanalyse durera — les hérésies heureuses des écoles suisses, américaines et françaises le font déjà pressentir ; c'est bien plutôt par son estimation équitable des rôles de l'insconscient dans la conscience, ou de l'instinct dans la vie intellectuelle; par ses interprétations, en partie vraies, de certains rêves, de certains actes manqués, de beaucoup de « purgations des passions » ou de *catharsis* artistiques ; enfin par son analyse souvent originale des mécanismes du refoulement et de la censure psychologique et sociale, du transfert, de la condensation et de la surdétermination, de la régression infantile, du symbolisme et de la sublimation. C'est par là qu'elle constitue l'une des nouveautés les plus notables de la psychologie, et notamment de l'esthétique psychologique, au début du XXe siècle.

En deux mots, de la psychanalyse il faut retenir

la méthode, mais non l'idée fixe. L'appareil imposant des complexes, des refoulements et du symbolisme insconcient constitue assurément quelques-uns des mécanismes importants de l'activité technique, comme de beaucoup d'autres. Mais il ne caractérise pas celle-ci parmi les autres. Il n'est ni spécialement sexuel, ni spécialement artistique. Impersonnalité, embellissement, habileté technique, voilà, selon Freud, ce qui s'ajoute à la névrose pour faire un artiste. Mais prenons garde que tout l'essentiel est là. Ce n'est pas l'organe moteur, c'est l'organe directeur qui caractérise une machine. Les « sentiments techniques », qui seuls distingueraient l'artiste ou l'amateur du profane sain ou même névrosé, toute cette vie spéciale du musicien, du peintre ou du poète échappe à la psychanalyse proprement dite.

Dès lors, si l'on tient à exprimer d'un mot l'essence complexe de l'art, on pourra revenir avec avantage à des termes plus larges et plus classiques, comme ceux de *jeu* ou de *luxe*, et juger insuffisante et impropre la terminologie provocante du pansexualisme appliqué à l'esthétique.

L'expression française des idées « anti-chrétiennes » à la façon de Nietzsche, ou même du pansexualisme à la manière de Freud, nous la demanderons à Remy de Gourmont. Elle en sera plus claire ; et l'on sait que la plus grande force des idées claires est de montrer à la fois, avec toute leur puissance, toute leur faiblesse.

L'auteur de la *Physique de l'Amour* et du *Chemin de Velours* énonce trois grandes raisons de l'érotisme esthétique. C'est tout d'abord l'argument classique de tous les naturalistes. « L'idée de beauté, dit-il, a une origine émotionnelle, elle se ramène à l'idée de procréation. Il faut que la femelle qui sera la mère soit conforme au type de la race, c'est-à-dire il faut qu'elle soit belle ». Mais, comme l'idée est claire,

son insuffisance l'est aussi. Les mots risquent fort d'exprimer la moitié de la vérité, mais la moitié seulement : la femme sera belle ; pourquoi pas l'homme? Qu'à cela ne tienne. « La femme est moins exigeante, répond de Gourmont, peut-être parce que l'homme ne transmet que très peu de lui-même à ses descendants. » Mais ce n'est là qu'une défaite. L'argument est physiologiquement inexact. Pour les besoins d'une tout autre cause, c'est-à-dire pour se donner de plus solides raisons de mépriser les femmes à la manière grecque, Aristote avait dit que dans la procréation le mâle fournit la « forme », qui est presque tout, et la femelle la « matière », qui n'est presque rien. Ces thèses sont gratuites : le « terrain » compte peut-être autant, mais certainement pas plus que la « graine », comme parlent nos biologistes. En fait, il faut bien que les fils ressemblent en moyenne aussi souvent à leur père qu'à leur mère, et lui doivent autant, sans quoi le type de l'humanité, comme celui de chaque espèce animale, irait en se féminisant de plus en plus à chaque génération ; ce qui dès longtemps aurait assuré sa perte dans la concurrence vitale.

Cet argument de droit prétend se fonder sur les lois générales de la nature et de l'évolution des espèces. Voici maintenant la raison de fait, fondée sur des considérations plus spéciales au problème érotique. « La beauté est si bien sexuelle que les seules œuvres d'art incontestées sont celles qui montrent tout bonnement le corps humain dans sa nudité. Par sa persévérance à demeurer purement sexuelle, la statuaire grecque s'est mise pour l'éternité au-dessus de toutes les discussions. C'est beau, puisque c'est un beau corps humain, tel que celui avec qui tout homme ou toute femme voudrait se joindre pour se perpétuer selon sa race. » — Fort bien dit pour un art, et même pour une école de cet art. Mais que faudra-t-il penser, au nom du même principe, de la sculpture gothique et orientale, des saintes

ascétiques de nos cathédrales, ou des magots chinois ? Ce sont là des types d'humanité fort beaux sans doute *dans l'art;* mais dont l'original serait *dans la nature* fort laid, c'est-à-dire médiocrement sain, et désastreux pour l'espèce. Et comment adapter cette explication aux consonances de la musique, aux proportions de l'architecture et des styles décoratifs, au rythme des vers? Qu'est-ce donc qu'ont de sexuel une quinte juste, une rosace ou une rime riche, à moins qu'on ne poursuive encore des métaphores métaphysiques? Mais nous avons convenu que nous ne sommes plus en Allemagne. Que vaut donc cette explication générale de l'art tout entier, qui ne s'applique exactement qu'à une seule école d'un seul art, et répugne authentiquement à beaucoup d'autres arts ou d'autres écoles?

Enfin voici, en même temps que la seule réponse possible à cette objection de fait, la dernière et la vraie raison : c'est que tout est sexuel dans l'homme. « Toutes les émotions humaines, quels que soient leur ordre, leur nature et leur intensité, retentissent plus ou moins sur le réseau nerveux génital ». — « Il n'est pas du tout nécessaire, pour qu'une œuvre d'art éveille des idées d'amour, qu'elle nous présente un tableau sexuel : il suffit qu'elle soit belle, qu'elle soit captivante. Elle passionne : où chercherons-nous le siège de cette passion? Le cerveau n'est qu'un centre de transmission : ce n'est pas un aboutissement. C'est une erreur heureuse et méritoire d'avoir fait du cerveau de l'homme le centre absolu de l'homme ; mais c'est une erreur. Le seul but naturel de l'homme est la reproduction. S'il y avait un autre but à son activité, il ne serait plus un animal ; et nous tombons dans le christianisme. Revoici l'âme, le mérite, le démérite, et tout le jargon des marchands d'orviétan spiritualiste ».

Voilà les grands mots lâchés, presque les gros mots ! « Cette union intime de l'art et de l'amour est

d'ailleurs la seule explication de l'art. Sans cela, sans ce retentissement génital, il ne serait pas né, et sans cela il ne se serait pas perpétué. Il n'y a rien d'inutile dans les profondes habitudes humaines; tout ce qui a duré est donc nécessaire. L'art est le complice de l'amour. L'amour ôté, il n'y a plus d'art; et l'art ôté, l'amour n'est plus guère qu'un besoin physiologique ».

En d'autres termes : tout est sexuel, donc l'art comme tout le reste. « Notre unique devoir de créatures vivantes est la reproduction de l'espèce ».

Voilà qui est définitif. Mais son meilleur argument affaiblit singulièrement la portée de la thèse érotique. Il prouve trop et trop peu à la fois. Il revient à dire, en effet, que l'art est sexuel comme tout ce qui est vivant, et par conséquent autant, mais ni plus ni moins que tout le reste. — « Pas moins que le reste », penseront certains. — « Pas plus », préfèreront les autres. — Si toute forme de la vie, si toute émotion est essentiellement sexuelle, une émotion esthétique l'est-elle plus essentiellement que toute autre ? Voilà ce qu'il faudrait prouver.

Or, pour vouloir trop démontrer, on tend à nous persuader précisément le contraire de cette thèse! Un héros de la charité, du patriotisme ou de la religion, un Vincent de Paul, une Jeanne Darc, un Loyola, n'est pas moins ému par une infortune, une défaite ou une hérésie, qu'un héros de l'art, un Pierre de Montereau, un Rembrandt ou un Jean-Sébastien Bach par une beauté : arabesques chromatiques d'une rosace, fusion mystique d'une ombre dans une lumière, rentrée triomphante d'un thème fugué. Est-ce le sexe qui les pousse tous également? C'est possible. Mais, réduit à ces termes, l'érotisme esthétique n'est plus qu'un « panérotisme » : ce qui est fort différent. Si l'amour est partout, il ne caractérise rien, l'art non plus que le reste, — jusqu'à ce

qu'il soit démontré tout au moins qu'il s'adapte à l'art *exclusivement* ou *par excellence*.

Poussée à ses dernières conséquences par l'école de Nietzsche ou par celle de Freud, la thèse érotique contient en elle-même sa propre critique, et peut-être aussi la solution définitive, qui serait, comme il est fréquent, une synthèse de la thèse et de l'antithèse : l'érotisme n'est ni le tout de l'art, ni son néant. Il en est un élément capital sans doute, mais précisément un de ces éléments communs à lui et à beaucoup d'autres fonctions humaines, et, si l'on veut, à toutes les fonctions humaines. De tels principes en font peut-être le plus puissant ressort, mais non la loi ; ils mettent au service de ces multiples fonctions une quantité donnée de force, pour qu'elles en usent chacune selon sa formule propre ; mais ils n'en dirigent pas eux-mêmes la dépense.

CHAPITRE IV

LE PARADOXE ÉROTIQUE : UNE RÉHABILITATION DE LA LAIDEUR

Peut-être y a-t-il plus de convention et de préjugé que de réelle observation psychologique dans ce lieu commun de toutes les philosophies, de toutes les littératures et de toutes les plastiques idéalistes : l'amour naît de la beauté.

Déjà la même légende grecque qui nous représente Eros fils d'Aphrodite, ou l'amour engendré par la beauté, nous dépeint Eros aveugle, c'est-à-dire, sans doute, mauvais juge de cette beauté dont il est issu, et qu'il s'efforce maladivement et passionnément de trouver dans la nuit avec mille tâtonnements inhabiles ; vainement d'ailleurs, puisque, selon le mythe de Psyché, la lampe indiscrète d'une âme trop consciente est condamnée à n'éclairer jamais que le sommeil de l'amour.

Et le vieux proverbe n'est pas moins explicite dans sa malicieuse et profonde observation : « Les belles, nous dit-il, ne sont pas pour les beaux, les beaux ne sont pas pour les belles ». Sans quoi, de par les lois les plus générales de l'évolution, ces couples remarquables ne manqueraient pas de former une élite qui se distinguerait de tout le reste après quelques générations : elle formerait une race dans la race, forçant l'admiration de tous les autres êtres que

leur hérédité inférieure exclurait de ce milieu privilégié. Où est-elle donc, cette aristocratie de la beauté et de l'amour ? Hélas ! ce n'est pas sur ce terrain que s'élèvera de longtemps une lutte des classes !

Enfin, par ses meilleures et ses plus probes œuvres, le réalisme contemporain nous a peu à peu accoutumés à cette idée que l'amour naît d'éléments beaucoup plus complexes qu'une simple beauté « objective » et plastique ; qu'il ne suffit pas d'admirer pour aimer ; que les « affinités électives » qui décident nos inclinations sexuelles ont des raisons plus complexes, dans lesquelles les mobiles purement esthétiques ne sont qu'un élément subordonné, même chez les êtres raffinés, que façonne une longue éducation artistique. Tableaux et romans réalistes ne s'accordent aujourd'hui que trop à proclamer, pour beaucoup de leurs héroïnes aimées, le droit à la laideur !

En vertu d'une illusion née de notre éducation et même de notre hérédité, nous appelons spontanément beau tout ce que nous aimons ; mais nous n'aimons pas tout ce que nous trouvons beau, ni surtout dans la proportion exacte de sa beauté. Nous savons pourtant juger fort bien, à part nous, la valeur esthétique de l'objet aimé, du moins dans nos moments de clairvoyance ; mais ce jugement ne modifie guère nos attachements passionnels ; c'est qu'ils ont une origine plus compliquée et autrement profonde. « Encore que vous soyez bien laide, disait le comte de Rouci à sa fiancée dans la savoureuse langue du XVIIe siècle, encore que vous soyez bien laide, je ne laisse pas de vous aimer ».

Tel est le paradoxe érotique de la beauté. Il y a disproportion entre la double valeur d'un être pour l'amour et pour la contemplation. Ce fait considérable a retenu de tout temps les observateurs vraiment perspicaces, dont l'analyse eût mérité de devenir classique. Molière l'a répété d'après Lucrèce, et ce développement est devenu classique : qu'importe la

beauté réelle de l'être aimé? Aux yeux de l'homme vraiment épris,

La pâle est au jasmin en blancheur comparable,
La noire à faire peur, une brune adorable...
La malpropre sur soi, de peu d'attraits chargée,
Est mise sous le nom de beauté négligée...
C'est ainsi qu'un amant dont l'ardeur est extrême
Aime jusqu'aux défauts des personnes qu'il aime !

Rousseau développera cette idée à propos de Julie dans la *Nouvelle Héloïse*.

« Femme aimée n'est jamais laide », affirme avec malice un vieux proverbe hollandais.

On peut même observer que l'amour d'un homme pour une femme qui n'est pas belle, ou d'une femme pour un homme laid, semble s'exalter dans cette situation paradoxale. La beauté n'est peut-être pas en fait le plus sûr ni le plus actif des philtres d'amour. Il en est bien d'autres, plus intimes et plus « magiques ».

« Si une laide se fait aimer, dit La Bruyère, ce ne peut être qu'éperdûment ; car il faut que ce soit ou par une étrange faiblesse de son amant, ou par *de plus secrets et de plus invisibles charmes que ceux de la beauté* ».

Mais si les anciens psychologues ont bien posé le problème, ils ont rarement pressenti toute sa portée. La grandeur de cette antinomie de la nature humaine leur a échappé ; et dans ce contraste profond, volontiers ils ne voient qu'une observation piquante, une boutade sans conséquence, un paradoxe provocant.

Les modernes ont approché davantage de la solution. Stendhal ne manque pas d'y appliquer, avec la froideur pénétrante de son analyse, sa célèbre théorie de la cristallisation. Jetez une mauvaise branche de bois mort dans une source pétrifiante, vous la retirerez à l'état de joyau étincelant. Jetez l'image d'un laideron dans un esprit d'homme, au moment psychologique de la cristallisation, il y verra bientôt

les plus grandes beautés du monde. Un être qui aime, dit à peu près Stendhal, ne cesse de rapporter à l'objet aimé tout ce qui se présente d'heureux dans sa vie, en sorte que l'image enchanteresse va s'enrichissant indéfiniment de nouvelles perfections : à chaque fois qu'elle se présente, elle nous apparaît comme le sourire précurseur de nouvelles jouissances. Car, pour le sensualisme sans limites de Stendhal, « la beauté n'est qu'une promesse de bonheur » ; ou bien, en d'autres mots, « c'est une nouvelle aptitude à vous donner du plaisir ». Or c'est un axiome pour lui que « l'amour donne les sensations les plus fortes possibles ». Le rapprochement de ces deux idées contient en germe à la fois toute une esthétique érotique, et toutes les corrections nécessaires.

En effet, des lois de la cristallisation naissent mathématiquement pour ainsi dire deux effets fort différents : c'est d'abord l'alliance de l'amour avec la beauté ; c'est ensuite, en un autre sens, leur séparation ou même leur opposition tranchée.

« D'une part, la cristallisation de la maîtresse d'un homme, ou sa *Beauté*, n'est autre chose que la collection de *toutes les satisfactions*, de tous les désirs qu'il a pu former successivement à son égard ». L'esthétique n'est donc qu'une application particulière de l'érotique : « C'est ainsi que l'amour du beau et l'amour se donnent mutuellement la vie ».

D'autre part Stendhal nous montre complaisamment, durant plusieurs chapitres de sa *Physiologie*, « la beauté détrônée par l'amour ». — « Albéric, dit-il, rencontre dans sa loge une femme plus belle que sa maîtresse (je supplie qu'on me permette une évaluation mathématique), c'est-à-dire dont les traits promettent trois unités de bonheur au lieu de deux (je suppose que la beauté parfaite donne une quantité de bonheur exprimée par le nombre quatre). Est-il étonnant qu'il leur préfère les traits de sa maîtresse, qui lui promettent cent unités de bonheur »?

D'où cet ingénieux paradoxe : « Si l'on parvient ainsi *à préférer et à aimer la laideur*, c'est que dans ce cas la laideur est beauté ».

Mais cette définition quelque peu puérile du beau par une somme mathématique de plaisirs ne saurait longtemps cacher sous son équivoque le vrai problème. Plaisir de la beauté pure et plaisir de l'amour ne sont point la même jouissance ; on les rencontre fréquemment séparés ; souvent même, ils se font concurrence ; l'un dispense de l'autre, ou se substitue à lui. L'homme qui étudie pour ainsi dire trop esthétiquement les femmes est bien loin d'en être le plus amoureux. Inversement, une trop grande passion chasse comme un gêneur le véritable jugement esthétique, avec l'attitude critique et réfléchie qu'il implique toujours à quelque degré ! « *Peut-être que les hommes qui ne sont pas susceptibles d'amour-passion*, dit Stendhal, *sont ceux qui sentent le plus vivement l'effet de la beauté ;* c'est du moins l'impression la plus forte qu'ils puissent recevoir des femmes. » Or on sait qu'aux yeux de Stendhal il n'y a guère que l'amour-passion qui compte dans la vie. « L'homme qui a éprouvé le battement de cœur que donne de loin le chapeau de satin blanc de celle qu'il aime est tout étonné de *la froideur où le laisse l'approche de la plus grande beauté du monde* ».

Enfin Stendhal déduit de sa théorie de la cristallisation cette vérité surprenante : les femmes extrêmement belles sont peut-être les moins aimées, ou les plus imparfaitement : il manque toujours à la passion qu'on a pour elles quelques-unes des phases constitutives de la vraie passion. L'extrême beauté d'une femme peut nous frapper, mais nous laisse froids. « Elle étonne moins le second jour ». Son mérite n'est qu'une décoration visible à tous, même et surtout aux plus sots, — aux princes et aux millionnaires, dit notre psychosociologue, — auxquels le véritable amant, le gourmet de l'amour s'empresse

d'abandonner sans regret cette ombre de la véritable proie.

Ainsi, quand une femme est très belle, — on pourrait dire *trop* belle, — « *c'est un grand malheur : cela décourage la cristallisation* ». Parole profonde : quand notre esprit n'a plus rien à ajouter de lui-même pour idéaliser ce qu'il voit, son activité s'arrête; nous aimons alors peut-être en artistes ; mais nous n'aimons plus qu'en artistes ; notre sympathie pour l'objet admiré n'est pas une sympathie sexuelle. Dans l'état de contemplation vraiment esthétique, notre sexe insensiblement est remonté dans notre cerveau, comme parle Platon. Et nos jugements restent libres et esthétiques dans la mesure seulement où ils ne procèdent pas directement de cette impulsion très intense, mais très tyrannique pour la pensée claire.

Etienne Rey, en combinant dans sa *Métaphysique de l'Amour* Schopenhauer et Stendhal, confirme l'analyse pénétrante du romancier : « S'il y a parfois coïncidence, dit-il, entre la Beauté et le Désir, ils ne suivent pourtant pas la même voie. La Beauté, à mesure qu'elle se rapproche de la perfection, tue le désir et éloigne l'amour; c'est qu'elle ne conserve plus alors que son caractère purement esthétique, et qu'elle s'écarte tout à fait du but de la nature ».

« Il faut choisir d'aimer les femmes ou de les connaître », a dit Chamfort, oubliant ce jour-là l'admiration que lui inspirait le sens si profondément psychologique que les vieux Hébreux donnaient aux mots : « connaître une femme », — comme si en effet on ne la pouvait vraiment connaître d'autre façon; — il aurait pu nous donner à choisir plutôt « d'aimer les femmes (en amants) ou de les juger (en artistes) ».

Balzac, qui a tout vu, et presque tout dit, qui a su mettre dans son œuvre autant d'imagination folle que d'observation sagace, autant de préjugés bourgeois que d'innovations d'artiste, — Balzac ne pouvait

manquer de mettre en relief cette vérité paradoxale. Il ne l'a pas fait dans sa *Physiologie du Mariage*, où il a craint sans doute de répéter l'*Amour* de Stendhal; mais dans une des nombreuses dissertations qui émaillent, comme presque tous ses romans, la *Recherche de l'Absolu*. La page est très affirmative.

« La gloire de la femme n'est-elle pas de faire adorer ce qui paraît un défaut en elle? Oublier qu'une boiteuse ne marche pas droit est la fascination d'un moment; mais l'aimer parce qu'elle boite est la déification de son vice. Peut-être faudrait-il graver dans l'Evangile des femmes cette sentence : *Bienheureuses les imparfaites, à elles appartient le royaume de l'amour.* Certes, la beauté doit être un malheur pour une femme, car cette fleur passagère entre pour trop dans le sentiment qu'elle inspire; ne l'aime-t-on pas comme on épouse une riche héritière? Mais l'amour que fait éprouver ou que témoigne une femme déshéritée des fragiles avantages après lesquels courent les enfants d'Adam est l'amour vrai, la passion vraiment mystérieuse, une ardente étreinte des âmes, un sentiment pour lequel le jour du désenchantement n'arrive jamais. Cette femme a des grâces ignorées du monde au contrôle duquel elle se soustrait, elle est belle à propos, et recueille trop de gloire à faire oublier ses imperfections pour n'y pas constamment réussir. Aussi les attachements les plus célèbres dans l'histoire furent-ils presque tous inspirés par des femmes à qui le vulgaire aurait trouvé des défauts. Cléopâtre, Jeanne de Naples, Diane de Poitiers, Mlle de la Vallière, Mme de Pompadour, enfin la plupart des femmes que l'amour a rendues célèbres ne manquent ni d'imperfections, ni d'infirmités; tandis que la plupart des femmes dont la beauté nous est citée comme parfaite ont vu finir malheureusement leurs amours. Cette apparente bizarrerie doit avoir sa cause. Peut-être l'homme vit-il plus par le sentiment que par le plaisir? peut-être le charme tout physique d'une belle

femme a-t-il des bornes, tandis que le charme essentiellement moral d'une femme de beauté médiocre est infini? N'est-ce pas la moralité de l'affabulation sur laquelle reposent *les Mille et une Nuits?* Femme de Henri VIII, une laide aurait défié la hache et soumis l'inconstance du maître. »

Ainsi ce dilemme, — amour *ou* beauté, — s'impose invinciblement à l'observateur perspicace. Il s'impose même d'autant plus paradoxalement que l'on identifie davantage, comme le fait Stendhal, la beauté et l'amour à la fois, avec le plaisir pur et simple. « Si l'intensité des émotions excitées par lui doit décider du rang assigné au génie, dit Max Nordau, l'homme par exemple devrait placer sa maîtresse, la femme son amant, au-dessus de n'importe quel génie produit jusqu'ici par l'humanité ».

Ceci est proprement une démonstration par l'absurde, dont la forme négative est sensible surtout aux logiciens. Les artistes nous fourniraient des faits plus positifs. Il n'est pas sans intérêt de consulter sur cette question un grand peintre familier avec toutes les formes de la beauté physique et morale : il devra nécessairement être frappé par ce problème, pour peu qu'il soit psychologue. Tel nous apparaît Delacroix dans son *Journal*. Selon les idées courantes, écrit-il, « notre passion serait d'autant plus vive que notre maîtresse ressemblerait davantage à la Niobé ou à la Vénus ; mais on en rencontre qui sont ainsi faites, et qui *ne nous forcent nullement à les aimer* ». Quelle est cette énigme? « Dira-t-on que *le mouvement qui nous porte à aimer une femme qui nous plaît ne participe nullement de celui qui nous fait admirer la beauté dans les arts?* » Mais Delacroix, surpris lui-même par cette position bizarre du problème, qui bouleverse les idées reçues, ne s'arrête pas à cette distinction féconde et que l'on eût souhaité lui voir approfondir. Il suppose simplement un cas typique. « On pourrait devenir amoureux de cette femme-là, dit-il, qui n'est plus

jeune, qui n'est plus jolie, et qui est sans fraîcheur. Singulier sentiment que celui-là! Ce qui est au fond de tout cela est toujours la possession; mais la possession de quoi, dans une femme qui n'est pas jolie? Celle de ce corps, qui n'a rien d'agréable? Car si c'est de l'esprit qu'on est amoureux, on jouit tout autant sans posséder ce corps sans attraits : mille femmes jolies sont là qui ne vous donnent pas une distraction ».

Malheureusement, Delacroix est moins perspicace comme psychologue que comme peintre : « la curiosité, l'illusion de pénétrer plus avant dans une âme, certains charmes sympathiques » : tels sont les seuls mobiles, fort réels, mais assez faibles et banals, qu'il discerne dans ces préférences très marquées, très positives, que certains hommes ont pour certaines femmes moins belles que d'autres, et surtout peut-être beaucoup de femmes pour quelques hommes physiquement disgraciés, et moralement insignifiants ou même d'une infériorité notoire en tous points, hors celui-ci : qu'ils ont le charme.

Mais pourquoi cette cristallisation ou cette illusion se produisent-elles dans certains cas précis et dans ceux-là seulement? quelle est la raison profonde qui nous fait parfois, — toutes choses égales d'ailleurs, comme dirait un physicien, — *préférer la laideur*, et dédaigner la beauté quand l'amour est en jeu, et qu'il ne concorde pas avec elle? C'est ce que ni le psychologue ni l'artiste ne sauraient nous révéler.

Peut-être serons-nous plus heureux en nous adressant aux philosophes. Si au *fait* bien constaté de la laideur aimée doit correspondre un *droit* à la laideur, à eux incombe la tâche de fonder ce droit en raison.

Platon lui-même n'est pas toujours l'idéaliste absolu que nous avons dit. Il prête à Aristophane

dans le *Banquet* un mythe singulier, dont notre Rabelais eût envié la grasse ampleur à la verve du grand comique. Les hommes et les femmes, assure-t-il, étaient autrefois réunis par couples formant un seul être, amalgame monstrueux de deux corps soudés par le ventre, munis de deux visages, de quatre pieds et de quatre mains. Pour punir ces monstres qui avaient contribué à la téméraire entreprise des Titans, Zeus les fit un jour fendre en deux par Apollon, amateur de ce jeu, sans doute, puisqu'il devait bientôt faire écorcher vif son rival Marsyas pour une querelle musicale. L'opération faite, le dieu recousit tant bien que mal les épidermes disjoints, non sans que la divine chirurgie usât de sutures très primitives : nous en retrouvons encore les traces dans les sillons de nos abdomens, assure le comique, qui pense peut-être, avec le sourire, aux exagérations anatomiques de quelques sculpteurs contemporains. Chacun de nous aujourd'hui reproduit l'une de ces deux parties d'un couple qui fut indivis à l'origine.

Or les mouvements de l'amour consistent tout simplement dans les efforts passionnés que fait chaque individu, actuellement incomplet, pour retrouver la moitié qui lui était originairement unie : il n'est satisfait que lorsqu'il a rencontré celle-là même. C'est pourquoi tous les êtres ne conviennent pas à tous, ni même les plus beaux aux plus beaux. Nos sympathies électives sont fort partiales, et en apparence dépourvues de raison : c'est qu'avant de chercher *la* beauté, chacun cherche *sa* beauté, c'est-à-dire l'être prédestiné qui s'adapte le mieux à lui, non pour lui ressembler, mais littéralement pour le compléter.

Voilà la principale raison des préférences individuelles. On voit qu'elle n'est pas exclusivement esthétique. C'est du moins la conclusion que nous tirerions aujourd'hui : car Aristophane est surtout préoccupé par une autre sorte d'affinités, moins normale, qu'il s'amuse à expliquer en passant. Les monstres pri-

mitifs à deux corps, dit-il, étaient pour la plupart des androgynes, combinant les deux sexes à la fois ; mais un certain nombre se trouvaient formés de deux moitiés mâles, et d'autres, de deux femelles : ceux-là n'avaient qu'un sexe, bien que dédoublé. Or certains contemporains descendent de ces êtres homosexuels : de là les unions lesbiennes ou grecques, inclinations étranges, qui nous semblent aujourd'hui être des perversions pathologiques de l'instinct normal. — Il ne faut pas oublier que ce sont ici des Athéniens du ve siècle qui causent, et à la fin d'un banquet, dans une « chaleur communicative ».

Mais Platon sait aussi concevoir ces couples primitifs de façon plus idéaliste. Comme l'amour est dans le *Banquet* la réminiscence d'un corps, il est dans le *Phèdre* celle d'un dieu. Socrate conte à son jeune ami comment chaque âme avant sa chute sur terre a vécu dans le ciel à la suite de l'un des dieux. Mais duquel? Tout est là. Car le choix de chaque être aimé ici-bas n'est que la nostalgie confuse du dieu d'autrefois. Or on sait que, dans le très fécond Olympe, à côté des beautés et des vertus, vices et laideurs même trouvaient aisément des adorateurs. Ainsi s'éclaire le mystère des fatales réminiscences qui nous lient sans que nous sachions les comprendre.

Platon a donc nettement posé le problème des affinités électives. Il a décoré d'images poétiques et prophétiques ce que l'évolutionisme nommera hérédité, et la psychanalyse refoulement dans l'inconscient par la contrainte sociale. Par malheur, ces anticipations géniales ne sont pour lui que jeux. Dès que le penseur systématique entre vraiment en scène, nous voyons aussitôt l'amour s'identifier purement et simplement avec le désir combiné du beau et du bien, le trop célèbre *Kalokagathon*, ce qui nous fait retomber dans l'équivoque banale. Equivoque qu'il importe précisément de dissiper, si l'on préfère les faits aux rêveries ; confusion perpétuée

à travers les siècles par l'optimisme trop confiant des idéalistes et des mystiques, pour lesquels le beau, le vrai, le bien, l'amour, bien d'autres choses encore doivent se confondre à tout prix dans l'unité prétendue d'une même intuition mystérieuse et inintelligible, — c'est-à-dire sans doute éloignée également des créations de l'art et des réalités de l'amour, comme elle l'est des vérités de la science.

Mais la subtilité de Platon se voile volontiers d'ironie, et, quand il pressent que la vérité lui échappe, il a coutume de se tirer d'affaire en nous contant un beau mythe bien poétique, au moment précis où nous attendions qu'il nous donne sérieusement son dernier mot. Puisque le monde grec nous retient, demandons tout au moins son avis au plus critique des dogmatiques : Aristote passe pour en avoir donné au moins un sur toutes les choses connaissables, et même sur plusieurs autres.

Beauté et sexualité coïncident-elles sans exception? demande à peu près le rédacteur des *Problèmes* d'Aristote dans une page trop peu connue.

« D'où vient que le cheval se plaît au cheval et l'homme à l'homme, et que de façon générale les êtres d'une espèce aiment et désirent leurs semblables de la même espèce? Cela n'équivaut assurément pas à dire : tout animal est beau ; or le désir tend vers le beau. A ce compte il faudrait que le beau l'emporte en agrément. Or ce qui est bien plus vrai, c'est que toute beauté n'est pas agréable, tandis que l'agrément c'est aussi la beauté... De savoir pourquoi chaque être fait l'amour surtout et le plus agréablement avec un être de la même espèce, c'est un autre problème. Mais que tel objet aimé soit en outre le plus beau, ce n'est plus vrai. En réalité, ce qui est en vue de l'union sexuelle nous plaît, parce que nous appelons beau ce dont le désir nous rend la vue agréable. Et d'ailleurs il en est de même au sujet des autres désirs : car lorsqu'on a soif on

regarde la boisson avec plus de plaisir. Ainsi donc ce qui est beau pour un certain usage et que nous désirons beaucoup paraît très agréable ; tandis qu'il n'en est plus ainsi pour ce qui est beau par soi. Et en voici une preuve : en effet, des hommes même nous paraissent être beaux, quand nous n'avons pas en vue l'union sexuelle. N'est-ce pas à ce point que nous pouvons contempler ces êtres avec plus de plaisir même que ceux qui sont appropriés à cette union? Effectivement, rien ne s'y oppose dès que nous nous trouvons sans désir. C'est ainsi qu'une boisson paraît plus belle : c'est que si nous sommes altérés nous avons plus de plaisir à la voir ».

Cette analyse pénétrante prendra toute sa portée si l'on se rappelle ce qu'Aristote ajoute non loin : presque tous les grands hommes qui s'illustrent dans la philosophie, dans la politique, et surtout dans la poésie et les arts, sont des névrosés (il dit : des mélancoliques), ou du moins ils souffrent de troubles dérivés de la névrose ; or la plupart des névrosés ont un tempérament érotique.

C'est ainsi que le IVe siècle avant notre ère eut déjà le pressentiment de cette psychanalyse qui passe pour être notre dernière mode !

Tout autre est par son esprit, mais non par ses conclusions, la rude homélie de saint Jean Chrysostome sur la *Deuxième Epitre aux Corinthiens*. La « Bouche d'Or » attribue crûment les séductions féminines à l'impudicité plus qu'à la beauté. « Car si c'était la beauté qui attire les amants, une belle femme aurait pour amants tous les hommes », et un fils devrait aimer sa mère charnellement quand elle est belle ; car l'inceste n'est pas hors nature, témoin les mœurs des Perses (encore ou déjà la psychanalyse !). On peut admirer sans aimer. En fait, « beaucoup d'hommes qui ont souvent fréquenté maintes femmes belles, se sont donnés aux femmes plus laides ; d'où résulte évidemment que l'amour ne tient pas à la beauté. »

L'analyse antique est profonde ; mais elle reste par trop négative : car si elle dissocie les deux notions de sexe et de beauté avec beaucoup de perspicacité, elle reste impuissante à fixer leurs vrais rapports ; à faire, après leur analyse, leur synthèse ; à nous dire dans quelles conditions elles sont deux, et dans quelles autres une seule.

Avec Schopenhauer, la philosophie moderne nous fournit une solution plus concrète et plus positive. L'amour de deux êtres, nous dit le pessimiste, c'est « la méditation du Génie de l'espèce ». Ce que la nature demande aux deux, c'est avant tout, sinon uniquement, une bonne reproduction du type normal de la race. Dès lors, ce que chaque individu désire instinctivement de l'autre, c'est de le compléter, afin de corriger, dans le produit commun qu'ils attendent inconsciemment, les altérations ou les déviations morales, et surtout physiques, que chacun d'eux présente : car nul n'est entièrement normal en tout. Nous recherchons donc dans l'amour certaines qualités étroitement adaptées aux nôtres ; celles-là seules, et avec précision. L' « affinité élective » qui nous rapproche d'un être aimé, ce n'est pas une heureuse ressemblance de deux natures ; ce n'est pas la conception commune d'un idéal ; ce n'est même pas la pure beauté pour elle-même : c'est le besoin de trouver hors de nous la partie déterminée du type d'humanité qui est capable d'achever, en se combinant avec le nôtre, l'exemplaire accompli de l'espèce qui annulera, autant qu'il est possible, nos défaillances individuelles. La règle suprême de tout choix personnel dans l'amour, c'est donc que « les deux personnes doivent se neutraliser l'une l'autre, comme un acide et un alcali forment un sel neutre ». Voilà le mythe de Platon traduit librement, mais non trahi, en des termes plus scientifiques.

On s'explique ainsi tant d'unions mal assorties en apparence, c'est-à-dire que notre raisonnement abs-

trait ou notre jugement purement esthétique est incapable de comprendre, mais qui conviennent parfaitement aux Volontés inconscientes de la Nature. Les hommes grands et maigres, assure Schopenhauer avec humour, ont un penchant décidé pour les femmes petites et boulottes ; et réciproquement. Chacun recherche en général, dans la « moitié » qu'il préfère, le tempérament opposé au sien. On peut aller jusqu'aux détails : les porteurs d'un nez épaté contemplent avec plaisir les profils de perroquets...

Que d'anomalies apparentes, que d'amours positives pour une laideur incontestable s'expliquent facilement à la lumière de cette hypothèse ! « C'est ainsi que l'homme le plus viril cherchera la femme la plus femme, et *vice versa*. Les amants mesurent d'instinct cette part proportionnelle, nécessaire à chacun d'eux ; et ce calcul inconscient se retrouve, avec les autres considérations, au fond de toute grande passion. Aussi quand les amoureux parlent sur un ton pathétique de l'harmonie de leurs âmes, il faut entendre le plus souvent l'harmonie des qualités physiques propres à chaque sexe, et de nature à donner naissance à un être accompli ; harmonie qui importe bien plus que le concert de leurs âmes, lequel, après la cérémonie, se résout souvent en un criant désaccord. »

Ainsi, dans nos unions les plus librement consenties, dictées en apparence par des convenances et des satisfactions purement individuelles, tout converge en réalité, de par la Volonté souveraine de l'Espèce, vers la perfection du type futur destiné à être engendré. Aussi la grâce personnelle de chacun des deux amants, pris à part, n'est-elle pas directement en jeu dans leur choix. On comprend très bien pourquoi beauté et sexualité ne concordent pas : les lois de celle-ci ne sont pas les lois de celle-là ; l'une réside dans la conscience, l'autre dans l'inconscience ; l'une dans la personnalité de l'individu, l'autre dans la Volonté impersonnelle de la Nature.

Leur rapport exact, si l'on y réfléchit, est même un rapport d'opposition. Si l'amour c'est l'obsession du sexe, le sexe, dit Schopenhauer, c'est la volonté de vivre exaspérée, multipliée encore par la volonté de survivre. L'art au contraire, ou le sentiment du beau, c'est la délivrance, le renoncement serein aux brutalités de la concurrence vitale, c'est la pure contemplation qui se dégage consciemment de la mêlée universelle où sans lui nous nous débattons toute notre vie, sans avoir d'autre réconfort pour la lutte que la certitude d'être vaincus.

Nous voici plus proches peut-être de la métaphysique que des faits. Aussi bien la profonde « méditation du Génie de l'espèce » n'est-elle pas le dernier mot de la philosophie ou de la science sur la « faillite de la beauté », qui est surtout la faillite de l'idéalisme artistique. Les plus rudes coups ne lui viennent pas des psychologues, mais des naturalistes.

Plus d'un psychologue a voulu montrer, comme Etienne Rey, que l'amour, du moins l'amour supérieur, c'est-à-dire « conscient et organisé », est moins une obéissance aveugle aux volontés instinctives de la nature, qui s'asservissent notre conscience individuelle, que bien au contraire un jeu et une lutte de notre conscience individuelle contre ces mêmes instincts, pour les faire servir comme des moyens à ses propres fins. En sorte que, dans l'amour moderne, au rebours des vues de Schopenhauer, le trompeur c'est nous, le trompé c'est la nature. Mais, trompeuse ou trompée, notre volonté personnelle n'en est pas moins réduite à employer l'instinct de l'espèce comme moyen, comme ressort principal ou unique : et c'est peut-être tout ce que demande la nature, — et aussi la théorie de Schopenhauer : quoi que prétendent ses critiques, la nuancer ce n'est pas la réfuter.

Les naturalistes sont plus redoutables. Depuis Mendel surtout ils ont montré que l'hérédité ne produit pas tant la combinaison d'un type moyen, que

la conservation presque intégrale et la réapparition périodique des divers types ancestraux. Par exemple la couleur brune ou bleue des yeux est un de ces « caractères mendeliens » qui restent invariables à travers les générations : leur union dans un couple fera apparaître chez les enfants et petits-enfants tantôt l'une, tantôt l'autre couleur, — jamais la couleur intermédiaire. Mais le plus grand nombre des caractères d'un être ne sont pas mendeliens, ni même composés de caractères mendeliens, du moins selon nos connaissances actuelles : la théorie réaliste de Schopenhauer peut donc s'appliquer à eux. Mais quand bien même elle devrait être ruinée par les nouvelles formes de l'évolutionisme, il en résulterait sans doute un plus grand mystère au sujet des affinités électives ; mais la part de la beauté parmi les facteurs essentiels de ces attractions mystérieuses n'en serait nullement accrue ; et l'idéalisme n'a rien à y gagner.

La mystérieuse méditation du Génie de l'espèce, si conforme, malgré tout, aux principes généraux de l'évolutionisme, n'est-elle pas la plus sûre et même la seule indication sérieuse que nous donnent toute la science et toute la philosophie modernes sur ces fatalités inexpliquées de l'amour, dont l'énigme a occupé les littératures de tous les temps, beaucoup plus appliquées d'ailleurs à nous la proposer de cent façons qu'à la résoudre, comme si l'énigme elle-même intéressait les hommes plus que sa solution ? Il apparaît donc clairement qu'on ne saurait rapprocher sans précautions ces deux notions de beauté plastique et d'instinct sexuel ou d'amour, qu'une littérature superficielle nous a si souvent habitués à confondre sans autre examen, par la vertu d'une métaphore clichée.

Les jugements des moralistes ne doivent donc pas être paralysés par ce préjugé si répandu : « sans instinct sexuel, pas de beauté ». Car cette demi-

vérité est encore plus inexacte dans le règne humain que dans le reste de la nature. Point capital pour le moraliste; car s'il en est ainsi, censurer l'instinct sexuel ce n'est pas condamner la beauté en sa source.

Le rôle que cet instinct joue dans la vie des artistes a été exagéré en vertu des mêmes préjugés.

Une Allemande disait au poète Heine : « Vous qui n'avez jamais aimé que des femmes sculptées ou peintes... ». Bourget a rapporté « le sévère conseil que Balzac donnait à Dumas fils tout jeune, sous les arcades du Palais-Royal. — J'en tiens le texte de celui-ci : « J'ai pesé ce que l'on dépense de sa pensée dans une nuit d'amour. Jeune homme, entendez bien : un demi-volume. Il n'y a pas de femme qui vaille deux volumes par an. » Et à Gautier : « Je ne vous permets l'amour que par lettres, parce que cela forme le style »...

Et Flaubert décrit ainsi la fièvre de son labeur littéraire : « Je vivais sans les palpitations de la chair et du cœur, et sans m'apercevoir seulement de mon sexe ».

Il ne faut donc pas s'étonner si les psychologues vraiment scrupuleux et méthodiques hésitent devant la solution de ce problème, que tant de littérateurs tranchent tous les jours en quelques phrases lyriques, dont l'éloquence facile tient lieu de raison.

Ainsi s'expliquent des affirmations très modérées comme celle du sociologue Georges Sorel étudiant la *Valeur sociale de l'Art :* « Chez les personnes ayant le tempérament artiste, dit-il, le sentiment du beau est assez généralement lié à une très légère surexcitation voluptueuse ».

Analysant l'*Imagination créatrice*, le psychologue Ribot s'arrête devant « ce problème tellement obscur et énigmatique, dit-il, que j'ose à peine l'aborder ». — « Malgré mes recherches sur ce point et une enquête auprès de gens compétents, je n'ose pas tirer une conclusion ferme. Je laisse donc la question

ouverte ; elle tentera peut-être un autre qui sera plus heureux ».

La psychanalyse elle-même, nous l'avons vu, n'attribue pas l'intensité des inspirations poétiques à une exubérance exceptionnelle de la vie réelle du sexe chez les artistes, mais au contraire à une exceptionnelle incapacité d'aimer : l'activité artistique est moins un effet qu'un substitut de l'activité sexuelle.

Un examen impartial des faits de tout ordre nous amènerait à conclure que le sentiment sexuel et le sentiment du beau sont deux fonctions de notre nature, également profondes, mais relativement indépendantes l'une de l'autre : chacune a ses sources, ses caractères, ses lois et un développement original, qui ne sauraient être identifiés avec nul autre ; mais leur complexité extrême provoque naturellement une infinité d'entrecroisements et des mélanges perpétuels entre tant d'éléments divers.

Ce n'est pas une raison pour les confondre. Erotique et esthétique sont deux ; c'est se condamner à ne pas comprendre la véritable nature de l'une et de l'autre, que de vouloir les assimiler à tout prix.

La besogne véritablement positive du psychologue devrait consister à observer et analyser ces coïncidences et ces interférences partielles, sans jamais identifier cependant les deux lignes de forces qui les produisent (1).

(1) Voir, pour de plus amples développements : *Le Préjugé de la Beauté* et *La Faillite de la Beauté*, par Anne-Marie et Charles Lalo, *Mercure de France*, 16 juin et 1er août 1913.

DEUXIÈME PARTIE

LA FONCTION INDIVIDUELLE ET SOCIALE DE L'AMOUR DANS L'ART

CHAPITRE PREMIER

L'ASPECT SOCIAL DU PROBLÈME SEXUEL

Parmi les autres fonctions spécifiques de l'humanité, pourquoi est-ce l'art qui fait à l'instinct sexuel une place non seulement importante, mais privilégiée? Pourquoi fournit-il leur sujet de prédilection à la plupart de nos romans, de nos drames, de nos poèmes, de nos opéras, de nos chansons, de nos statues? Lorsqu'on dit que l'art vit de sentiment et de passion, pourquoi faut-il entendre presque toujours la passion ou le sentiment *sexuels*, comme si nous n'en avions pas d'autres? Lorsque la richesse, la patrie ou la religion ont suscité tant d'évolutions et de révolutions dans l'histoire, et procèdent d'états affectifs si puissants, mais si indirectement apparentés à l'instinct sexuel, pourquoi est-ce l'art qui semble se réserver comme ressort spécifique de l'amour?

L'étude des théoriciens classiques qui ont abordé ce problème nous laisse dans le plus grand embarras.

Les uns estiment que l'amour ou l'instinct sexuel est la seule source de toute beauté naturelle ou artistique : depuis Platon jusqu'aux Darwiniens, aux Nietzschéens et aux Freudiens les plus récents, l'esthétique n'est dans certaines écoles qu'un hymne à Eros. Selon cette interprétation, si le moraliste vise à refréner l'instinct sexuel, il risque de paralyser radicalement l'art et la beauté ; il les atteint dans leur fondement même. Et de toutes façons ses préceptes doivent interférer avec ceux de l'esthétique : ou coïncidence ou conflit, tel est le dilemme.

Mais d'autres penseurs fondent une esthétique sans amour, ou du moins sans instinct sexuel : ainsi les théoriciens du jeu désintéressé, les intellectualistes, beaucoup d'esprits religieux, enfin la plupart des partisans de la « sympathie symbolique », surtout en Allemagne. Dans cet autre sens, toute discipline morale de l'instinct sexuel ne risque plus d'être en même temps et quoi qu'on fasse une discipline de l'art et de la beauté, autre que la discipline esthétique et par conséquent contraire à elle. Chacun chez soi ; ni coïncidence ni conflit : telle est la solution du problème.

Ces deux groupes d'écoles antagonistes exagèrent en sens inverse. Il faut dire de l'instinct sexuel dans l'art ce que l'on peut penser de l'art dans l'humanité : pour les uns il est tout, pour les autres il n'est rien ; en réalité, il est quelque chose. Il est même beaucoup de choses : il occupe ici non pas toute la place, mais une place privilégiée. Et il faut que la morale en prenne son parti. Il ne s'agit pas pour elle de nier ou de supprimer cette réalité qui s'impose, mais de l'organiser rationnellement. Telle est la situation de fait que nous devons examiner avec soin.

Il existe dans la gamme un certain nombre d'intervalles qui sont plus ou moins bons ou mauvais *selon* l'usage qu'on en fait dans la mélodie ou l'har-

monie. Mais il en est un que le moyen âge a jugé si éminemment condamnable qu'il l'appelait « le diable en musique », *diabolus in musicâ !* C'est le terrible « triton » *fa-si*, dont tant de musiciens récents ont su faire un si heureux emploi, pour le scandale de quelques professeurs. De même, parmi tant de choses qui sont ou excellentes ou néfastes selon l'usage que les hommes en font, l'instinct sexuel apparaît comme « le diable en morale » : le malfaiteur par excellence, le tentateur par vocation, le damné par destination, l'origine radicale du mal sur la terre.

En cas de soupçon, l'instinct sexuel est toujours présumé coupable. S'il veut plaider non-coupable, c'est à lui, et non au juge que la preuve incombe. C'est un accusé-né, presque un coupable-né !

Pour justifier cette immoralité exceptionnelle de l'instinct sexuel, on évoque l'intensité non moins exceptionnelle des états affectifs irrationnels qu'il provoque : impulsions irrésistibles jaillies du plus profond de notre être, plaisirs ou douleurs, émotions, sentiments ou passions, auprès desquels tout le reste de la vie semble sans couleur et sans chaleur ; sans âme, ajoute un certain mysticisme ; car il y a un mysticisme érotique : culte qui ne manque point de superstitieux !

Mais ces faits sont hors de proportion avec ces conclusions : tant d'autres passions sont intenses ! tant d'autres instincts sont irrésistibles ! tant d'autres mysticismes ont leur foi !

Nous avons vu comment la psychanalyse de Freud a cru pouvoir préciser les raisons profondes de cette prédominance artistique et en même temps de cette immoralité propres à la vie sexuelle. Elles tiendraient surtout à ce fait que les « complexes » psychologiques d'origine sexuelle sont perpétuellement refoulés dans l'inconscient par la contrainte morale et sociale, tandis que nos autres impulsions trouvent, dans la

vie organisée par la société, des satisfactions plus libres ou mieux adaptées : qu'il s'agisse par exemple d'instinct de conservation, d'intérêt pécuniaire ou de religiosité.

L'instinct sexuel ainsi refoulé se satisfait par des rêves, des délires ou des créations artistiques, suivant les moyens cérébraux de chaque individu. Sans cette contrainte, l'art n'existerait pas. Comme on guérit une hallucination plus ou moins symbolique en donnant enfin des satisfactions réelles à l'instinct sexuel qui l'a suggérée plus ou moins directement à notre inconscient, de même on rendrait l'art inutile si, par impossible, on pouvait supprimer toutes les contraintes physiologiques et surtout morales ou sociales qui paralysent la *libido* dans la vie réelle et lui ouvrent seules le monde de l'imagination, où elles retrouvent enfin la souveraine et délicieuse liberté.

Par ce détour ingénieux, ce serait bien encore à la moralité et à la société que l'art devrait sa principale origine et ses lois fondamentales. On tirerait même de ce panérotisme systématique une conséquence piquante et mal dégagée par ses théoriciens : c'est que, dans l'intérêt même de l'art, il faudrait souhaiter que la discipline morale et sociale qui brime l'instinct sexuel se fasse aussi dure que possible. Car plus cet instinct est persécuté, plus il se fait artiste. Il ne devient intéressant que par le martyre. Rendons grâces encore ici aux contraintes sociales pour ce bienfait imprévu ! Ce ne sera point la seule fois qu'en paraissant nous être contraires, elles conspirent pour notre bonheur.

Mais notre problème n'est pas résolu. Il est seulement reculé. Car la question capitale revient toujours : pourquoi est-ce l'instinct sexuel seul que la vie sociale a refoulé, le poussant ainsi à s'organiser en dehors d'elle et le plus souvent contre elle, tandis qu'elle a organisé la satisfaction de tous les autres au dedans d'elle-même et pour elle-même ? Dire que

l'instinct sexuel est plus égoïste, plus anarchiste, plus anti-social que l'instinct de la conservation individuelle par exemple, c'est un postulat paradoxal, posé uniquement pour les besoins de la cause. Il reste donc à expliquer pourquoi nos diverses impulsions sont à ce point inégales devant l'art : c'est le cœur de la difficulté.

Le sociologue Pareto a cherché une explication plus complète. Il pose en fait que toutes les grandes fonctions de l'humanité évoluent selon des rythmes propres, caractérisés par des alternances plus ou moins régulières de force et de faiblesse, sans parler des changements de qualité qui viennent nuancer ces variations de quantité. Quand plusieurs de ces ondes convergent dans le même sens, elles donnent l'impression d'une évolution générale, d'un progrès ou d'une régression continus, et finalement d'une loi universelle et nécessaire, qui est plus exactement une coïncidence heureuse, mais en somme accidentelle.

Ainsi se produisent à toute époque des alternances de protection et de libre échange, des crises de chômage succédant à des crises de surproduction, des phases belliqueuses après des périodes pacifiques. D'autre part une évolution générale dans un temps donné peut se dessiner pendant de larges périodes : telle au XIXe siècle la progression de l'individualisme libéral et du pacifisme dans les principaux pays européens : Spencer eut même le tort d'ériger ce fait historique en loi universelle pour tous les temps et tous les pays.

Ces grands mouvements de l'humanité sont le plus souvent dirigés par un idéal préconçu, un « mythe », comme dit Georges Sorel ; ainsi l'idéal démocratique de l'égalité est un mythe, comme le furent l'idéal romain de la grandeur de la Ville Eternelle ou l'idéal chrétien de la fraternité universelle des fils de Dieu. Les hommes se font l'illusion que ces conceptions ima-

ginatives les dirigent à elles seules. Elles sont en réalité des effets plus que des causes : malgré Comte, ce ne sont point « les idées qui gouvernent le monde », mais bien plutôt les instincts profonds ou les habitudes invétérées. Toutefois l'existence de ces mythes est un fait, qu'il faut constater d'abord, et utiliser ensuite pour le mieux.

Or la valeur morale de la chasteté et les prohibitions de la morale sexuelle sont un de ces mythes. Pareto croit devoir l'appeler assez bizarrement : « le mythe vertuïste ». Il ne reste plus qu'à se demander quelle est la valeur individuelle ou sociale de cette forme particulière de l'idéal moral.

L'évolution générale des temps modernes semble aller en gros et le plus souvent de l'autorité au libéralisme, de la prohibition à la tolérance, du dogme orthodoxe à la libre discussion. Ainsi l'Etat, qui ne tolérait point autrefois de divergences religieuses, est arrivé peu à peu à considérer les problèmes religieux comme un objet de libre discussion, et les pratiques de chaque culte comme des activités licites, pourvu qu'elles n'offensent que le moins possible les cultes rivaux.

Même évolution pour la discussion des formes de gouvernement ou de la propriété individuelle : les thèses royalistes sous la république, républicaines sous la monarchie, socialistes dans le régime capitaliste, ont été de plus en plus tolérées, alors que de telles libertés étaient prohibées il y a quelques générations.

Or, lorsqu'il s'agit de la morale sexuelle, nous assistons à l'évolution inverse. Dans les siècles où l'autorité sévissait avec rigueur sur presque tous les autres domaines, la morale sexuelle était beaucoup plus libre qu'aujourd'hui. Il est probable que la censure actuelle ne laisserait pas publier en langues modernes, et comme ouvrages originaux, les *Mimes* d'Hérondas ou le *Satyricon* de Pétrone, ni peut-être même le

Décaméron de Boccace ou le *Pantagruel* de Rabelais. Elle ne laisserait pas jouer publiquement les comédies d'Aristophane, ni fabriquer industriellement et mettre en vente les objets, d'usage courant et familial à Pompeï, que notre pudeur enferme aujourd'hui dans le musée secret de Naples.

Il est même remarquable que la licence sexuelle servait autrefois de paravent pour beaucoup d'autres licences infiniment moins tolérées : les critiques de Rabelais contre le Parlement ou la Papauté, certaines satires politiques ou religieuses de Voltaire ou même de Montesquieu devaient leur pardon à cet ingrédient de légèreté, voire de vice : comme le rire, la sensualité désarmait !

De nos jours, au contraire, un journal peut impunément prêcher l'irréligion, louer l'anarchie et même conseiller la désertion. Mais il ne saurait publier la photographie d'une femme nue. Il semble que toutes les rigueurs de la loi se sont concentrées contre cette seule catégorie de fautes, et que toutes les valeurs morales se réduisent à celle-là.

On peut conclure déjà que l'ascension disproportionnée de ce « mythe vertuïste » est une évolution à rebours, un accident passager, un contre-sens sur le progrès, une monstruosité dans l'histoire.

Que vaut maintenant ce mythe en lui-même, comme rythme particulier dans les courants sociaux, comme énergie spécialisée parmi les autres forces sociales? Ici encore l'éthique moderne fait un contre-sens. On croit voir dans ce mythe une force, et il n'est qu'une faiblesse. Le mythe vertuïste est celui d'une société qui n'a plus l'énergie d'en concevoir de plus sérieux : d'une société où la plupart des formes de l'autorité s'énervent, et qui, faute des corps et des réalités solides, se contente des ombres et des apparences et s'efforce à leur prêter artificiellement la vie et la solidité.

Que penser d'une génération où l'adultère, qui

détruit la famille, est jugé avec tant d'indulgence par les tribunaux et par l'opinion publique, — leur complice en cette affaire, — tandis que la publication insignifiante d'une carte postale dite obscène est sévèrement punie? Tel un général incapable qui s'affublerait du « petit chapeau » de Napoléon pour devenir ainsi un grand homme, et qui deviendrait plus sûrement ridicule.

Il y a quelques siècles les enfants de la bourgeoisie entendaient dans leur famille des propos très libres en un langage grossier; mais ils avaient le plus grand respect pour leurs parents. Aujourd'hui, père et mère ont perdu toute autorité, ils ne savent et ne peuvent plus surveiller leurs enfants; et ils demandent à l'État d'écarter de la route de ces petits indisciplinés toute image risquée, comme si cette vue était la vraie cause du mal! Que ne s'accusent-ils et ne se réforment-ils tout d'abord eux-mêmes?

(Ajoutons ici un fait bien connu dans nos collèges du Midi. Il est très dangereux et presque impossible d'élever des enfants de l'aristocratie espagnole avec des enfants de la bourgeoisie française : c'est que les premiers apportent aux nôtres une telle licence dans le langage, les jurons et les connaissances prématurées sur la vie sexuelle, que nos petits Français sont vite scandalisés ou gangrenés. Mais ces jeunes Espagnols, devenus adultes, pratiqueront chez eux, sans aucune résistance, une morale domestique, un respect de la mère de famille et de la femme mariée, qui est infiniment plus sévère que ne sera la moralité sexuelle de nos jeunes gens « bien élevés », dont le langage est beaucoup plus châtié et les connaissances moins précoces.)

Beaucoup de grands hommes de toute sorte, industriels, soldats, hommes d'Etat ou artistes, ont pratiqué une morale sexuelle fort relâchée. L'humanité aurait-elle gagné à les emprisonner pour ce délit, et à se passer de leurs services? (On penserait volontiers

à l'aventure lamentable de l'écrivain raffiné que fut Oscar Wilde, condamné en Angleterre au *hart-labour* pour sodomie.)

Sans doute, concède Pareto, le rigorisme de Cromwell ou de Calvin a sa grandeur. Mais c'est parce qu'il représente l'une des expressions superficielles de sentiments beaucoup plus complexes, qui étaient seuls profonds et utiles dans la société : il n'est qu'un symbole de réalités plus essentielles. Copierait-on ce rigorisme tout seul, sans les réalités plus profondes? On n'obtiendrait qu'une caricature dangereuse.

Un peuple n'est grand, fort et prospère que lorsqu'il possède un idéal, un mythe « qui plane au-dessus des désirs du moment ». Mais le « vertuïsme » que l'on prend aujourd'hui comme idéal moral n'est qu'un renoncement passif. Il n'a point de vertu productive. Or il n'y a pas d'exemple d'un peuple qui se soit contenté d'un idéal ascétique et négatif de ce genre sans tomber dans la décadence et finalement dans la servitude. Le vertuïsme n'est excellent que par les excellentes qualités sociales qui l'accompagnent parfois, et qu'il contribue alors à renforcer. Quand au contraire c'est lui qui prédomine et qui tient lieu de ces qualités, il est un pseudo-idéal dangereux et un mythe corrupteur.

Telle est dans toute sa force l'explication de Pareto, à laquelle nous donnons ici une expression plus systématique peut-être que l'auteur lui-même. Elle se ramène à deux thèses : d'abord l'idéal rigoriste de la moralité sexuelle est une arme à deux tranchants, sa valeur est ambiguë ; ensuite son développement récent ou actuel doit être considéré comme un progrès à rebours, signe d'une décadence morale, et signe dont la culture ruineuse risque de renforcer cette décadence elle-même.

Ces deux thèses, souvent fortes et bien fondées, sont pourtant contestables dans leurs points essentiels.

D'abord, si le « vertuïsme » est excellent quand il n'est qu'un des symptômes de la santé ambiante, il devient détestable et dangereux lorsqu'il tente de suppléer par lui-même à cette santé absente. Mais n'en dirait-on pas autant de tous les symptômes possibles quand ils s'hypertrophient et deviennent exclusifs ? une religion d'Etat qui met à son service et absorbe les forces collectives, un militarisme oppresseur, un esprit de famille ou de caste propice au népotisme, aux vendettas et aux privilèges égoïstes : voilà d'autres fonctions sociales devenues parasitaires et dangereuses. Il faut condamner leurs abus ; mais non leur existence. Or, le rigorisme dans la moralité sexuelle ne rentre-t-il pas, en règle très générale, dans ces sentiments qui poussent les hommes à se sacrifier pour « un idéal qui plane, comme dit Pareto lui-même, au-dessus des plaisirs du moment » ? Cela pourrait être sa définition même! A l'encontre de l'auteur, mais en vertu de ses arguments, on devrait donc conclure que l'idéal « vertuïste » est par soi-même ou généralement salutaire, et par accident ou rarement pernicieux.

D'autre part l'évolution qui a augmenté l'importance de ce mythe dans les temps modernes marche-t-elle vraiment à rebours? Il est certain que nos ancêtres étaient moins difficiles sur ce point que nous ne le sommes devenus depuis la Restauration et surtout depuis Louis-Philippe, c'est-à-dire depuis l'avènement de la bourgeoisie travailleuse au rang de classe dirigeante, à la place de l'ancienne noblesse oisive ; ce qui ne serait déjà pas une si mauvaise note pour un mythe social. — Mais il y a plus : cet idéal bourgeois ne garde-t-il pas, en outre, une certaine valeur constante à travers cette longue évolution? Tous les moralistes de tous les pays et de tous les temps se sont accordés pour condamner tout abandon au plaisir facile, qui est toujours une capitulation de la volonté, une faiblesse, une invasion de l'automa-

tisme. Or les Anciens étaient-ils très différents de nous à cet égard, même avant le Christianisme ? On en doutera, si l'on se rappelle comment Platon condamnait toute poésie ou mélodie sensuelle, et expurgeait la littérature de son temps ; comment Aristote interdisait aux enfants les comédies satyriques et les tableaux réalistes de Pauson (sans doute un pornographe de l'époque !) ; comment Quintilien imposait pour premier devoir de tous vis-à-vis des enfants « le plus grand respect ». Nos « vertuïstes » les plus récents ne s'expriment pas autrement. L'abbé Gaume, sous le Second Empire, s'est fait un succès de ridicule en préconisant la proscription des classiques païens au nom de la morale. Mais tous les grands moralistes païens l'avaient fait eux-mêmes avant lui !

Les nuances n'importent guère en cette matière. Nous avons déjà vu que les femmes esquimaux localisent leur pudeur dans l'anneau de leur nez, et la plupart des mahométanes dans leur visage, qu'elles ne doivent pas laisser voir aux étrangers. Les Chinoises et les Japonaises la mettent plus spécialement dans leurs pieds ; et elles montrent plus facilement leur corps nu pendant leur toilette ou dans un bain mixte, que leurs pieds nus quand tout le reste de leur corps est vêtu ; fétichisme que nous ne comprenons guère. Moins subtils sans doute, nous centralisons grossièrement notre pudeur dans les organes sexuels : dans notre statuaire nous cachons volontiers ceux des hommes nus derrière une feuille, et jusqu'au début de ce siècle, nous exigions ordinairement pour les femmes nues l'épilation ; vague idéalisation due, semble-t-il, à l'exemple des statues antiques, lequel correspondait à une coutume réelle, et non à un idéal moral. Mais, encore une fois, peu importe la forme : tous les peuples ont poursuivi sous toutes ces manifestations si diverses un même abus de l'excitation sexuelle, et par conséquent de

l'indiscipline familiale. Voilà le sens profond et permanent du « vertuïsme » éternel. Or ce n'est pas par un accident anormal et artificiel dans l'évolution que l'on explique suffisamment un fait aussi naturel et universel. Force est donc d'en chercher une explication qui soit naturelle et universelle elle-même.

Les principales formes de la vie sérieuse sont organisées dans l'individu par les grandes fonctions du corps, la santé et la sensibilité, et par les grandes facultés de l'esprit, l'intelligence, l'affectivité, l'activité. Les principales formes de la vie sérieuse dans la société sont la famille, la profession, l'Etat et la religion. L'art, étant la discipline du luxe, ne peut être qu'un jeu supérieur qui se glisse entre ces diverses activités individuelles et sociales, ou qui utilise pour ses images somptuaires les surcroîts de force que leurs formes dites sérieuses ont laissés inutilisés.

Telle est sa fonction positive dans l'humanité qui l'a organisé; c'est celle qui lui donne un rang parmi les grandes institutions humaines. De même que tout constructeur a soin d'introduire, comme des pièces essentielles, une soupape de sûreté dans une chaudière à haute pression ou un déversoir dans des réservoirs trop pleins, ainsi chaque grande fonction organisée dans l'individu ou dans la société se double d'une fonction de jeu ou de luxe correspondante, et non moins organisée, malgré certaines apparences.

La raison d'être de la vie esthétique, c'est de discipliner, de socialiser ces dépenses de surcroît, qui, livrées entièrement à l'individu, seraient à l'égard du groupe une occasion d'anarchie perpétuelle. Car, si libre et si personnel qu'il soit, l'art est une institution qui a normalement sa place dans tout développement humain. L'œuvre dont l'admiration ou la critique groupe, autour d'elle ou contre elle, un public spécialisé, est un facteur social considérable.

L'art est donc, aux yeux de la société, une discipline : qu'il soit traditionnel ou révolutionnaire, il suppose conquis ou il veut conquérir un public ; et dans l'individu même il est une éducation que chacun s'impose à soi-même ; il est la discipline de son luxe, qui sans cette direction serait égoïste et anti-social, et qui, grâce à elle, se trouve réintégré, à un autre titre, dans la vie sociale la plus normale. Mais l'art n'est pas *également* la discipline de tous les luxes ; c'est-à-dire qu'il joue *inégalement* avec chacune des grandes fonctions sociales et individuelles.

Avec laquelle jouera-t-il le plus volontiers ou le plus facilement, et surtout avec laquelle devra-t-il jouer ? Voilà le problème précis. Disons-le tout de suite : c'est avec la famille.

La famille est la discipline sérieuse de l'instinct sexuel : discipline organisée par la société de temps immémorial, sous des formes assez variées, mais chacune remarquablement stable dans ses coutumes et rigoureuse dans ses sanctions codifiées par les lois ou diffuses dans les mœurs. L'art en est la discipline somptuaire ou « ludique », autrement mais également organisée dans la vie collective.

Sans doute, l'art étant la discipline du luxe, et de tous les luxes, il lui arrive plus d'une fois de constituer le jeu libre et désintéressé de la pensée religieuse, économique ou politique : il y a des arts religieux, une satire ou une comédie politique, des romans ou des drames professionnels, si l'on peut nommer ainsi les œuvres qui prennent pour principal sujet de leur jeu l'activité religieuse, politique ou économique.

Mais ces faits ne sont, pour ainsi parler, qu'accidentels, du moins dans nos sociétés très civilisées. Et la raison, c'est que *ces activités sérieuses ont leurs luxes ou leurs jeux à elles, socialement organisés en dehors de tout art, et qui par conséquent n'ont pas besoin de faire intervenir la pensée esthétique pour* accéder à la

vie collective; tandis que *la famille n'a pas et ne peut guère avoir d'autres luxes organisés moralement et socialement, sinon sous la forme imaginative et artistique.*

En somme, notre problème pourrait s'énoncer ainsi : *trouver une faculté individuelle et une institution sociale dont les activités ne puissent jouer librement sans devenir immorales ou anti-sociales, sinon lorsque ce jeu devient esthétique.* Cette faculté, c'est l'instinct sexuel; cette institution, c'est la famille.

Nous allons montrer que toutes les autres facultés ou institutions comportent à côté de leurs activités sérieuses des jeux désintéressés qui ne sont pas esthétiques, et ne sont point immoraux pour autant: en sorte que l'art n'y est qu'un jeu parmi les autres; tandis que les dernières n'échappent à l'immoralité qu'en devenant artistiques. Si donc l'art peut et doit, en jouant, échapper à la morale, et se développer par lui-même à côté d'elle, c'est dans ce domaine par prédilection.

En d'autres termes, à propos de chacune des grandes fonctions de l'humanité individuelle ou collective, — hors la fonction sexuelle, — nous constaterons trois faits très généraux :

1° La discipline morale de chaque forme de l'activité humaine est normalement autre que sa discipline esthétique; chacune de ces deux valeurs s'organise parallèlement à l'autre, autant que possible sans contact avec l'autre. Cette discipline est ou esthétique ou morale; elle n'est pas les deux à la fois ou dans le même sens.

2° De nombreuses formes de jeu se greffent normalement sur cette activité sans avoir de valeur artistique pour autant. C'est un deuxième aspect de l'organisation, qui est ici amorale et anesthétique à la fois.

3° Il se produit, pour ainsi dire accidentellement, bien que fréquemment, des empiétements de l'une de ces valeurs sur l'autre. L'activité esthétique adopte alors de préférence des objets immoraux et l'acti-

vité morale des objets inesthétiques. Voilà du moins pour chacune, dans ce cas spécial, le moyen le plus efficace de s'affirmer elle-même. Il en résulte en un sens un aspect de désorganisation anarchique et de lutte pour l'existence; mais cette lutte est naturelle dans l'humanité.

Enfin, parmi ces faits généraux la vie sexuelle nous paraîtra faire une exception unique : de là résultera notre conclusion.

CHAPITRE II

ART ET MORALITÉ DANS LA VIE INDIVIDUELLE

Dans le riche développement de la vie individuelle, les rapports de la beauté avec la moralité présentent tour à tour les trois aspects que nous devons en attendre : le parallélisme, l'empiétement, enfin le jeu.

La morale personnelle prescrit des devoirs relatifs à la vie du corps et à celle de l'esprit.

La morale du corps consiste avant tout dans les préceptes de l'*hygiène*, au sens large de ce mot, qui n'a pas seulement une signification médicale, ou par lequel la médecine confronte véritablement à la morale. En dehors de l'ascétisme quasi-pathologique familier à certaines sectes, c'est, pour chacun de nous, un devoir de maintenir l'intégrité de toutes nos fonctions corporelles. Devoir envers nous-même, ou question de dignité personnelle ; devoir envers les autres, étant donné les possibilités permanentes de contagions et la nécessité de nous mettre, par solidarité sociale, en état de résistance ou d'immunité.

Cette culture physique de valeur morale nous donnera peut-être, par surcroît, la beauté physique, cet « épiphénomène » de la santé. Mais la beauté artistique du corps est tout autre chose : ici comme ailleurs, il faut soigneusement distinguer la beauté de l'art et celle de la nature (1).

(1) Voir : Ch. Lalo, *Introduction à l'Esthétique*, partie II.

La vie corporelle s'organise esthétiquement sous deux formes bien connues : *les soins de la beauté physique* et *la mode*. Ce sont les deux arts du corps : arts subordonnés d'ailleurs à tous les autres ; « arts minimes », si l'on peut dire, au-dessous des « arts mineurs ». Néanmoins on ne peut guère contester que ces occupations aient un certain caractère esthétique, et en même temps une certaine immoralité.

Malgré les boutades des esthètes à la façon de Renan, la toilette n'est pas tout à fait une éthique, non plus que l'hygiène n'est toute la morale, malgré les utopies des naturalistes à la façon du Dr Metchnikoff. Nous sommes ici à la phase de l'empiétement. Le moraliste ne peut envisager sans inquiétude ces prétentions naïves de tous les dilettantismes. Inquiétudes d'autant plus justifiées, que cet idéal séducteur, très faible par sa théorie, est tout à fait redoutable par sa pratique : combien d'existences d'oisifs et de parasites sociaux se laissent absorber tout entières par ces simili-devoirs de l'égoïsme!

Les arts corporels sont si peu une partie de l'hygiène corporelle qu'ils deviennent, en bien des cas, éminemment contraires à notre santé. « Que j'en ai vu mourir de jeunes filles! » s'écriait Victor Hugo, en bon romantique, à propos des dangers de prendre froid dans un bal. Nietzsche affirme au contraire que dans une soirée une femme qui se sait bien vêtue, — et je suppose très peu vêtue, — n'a jamais froid. La vérité est entre ces deux boutades : la demi-esthétique de l'ornementation corporelle ou de la mode est toujours à même d'empiéter sur la demi-morale de l'hygiène. Et ne médisons pas trop en cela de notre civilisation : car, au dire de tous les explorateurs, les peuples primitifs sont les premiers à placer le luxe avant le nécessaire, à préférer l'ornement au vêtement ou la friandise à l'aliment.

Mais si l'excès est une faute, ici comme ailleurs le juste milieu est une fonction, — Aristote dit : une

vertu. Ce juste milieu consiste à faire au jeu la place qui lui est due dans toute conception normale de la vie. Nul ne contestera que, si elle n'absorbe pas toute notre activité, la décoration artistique du corps est à l'hygiène ce que tout luxe est à toutes les choses nécessaires. Aussi la vie normale sait-elle faire à cette séduction sa part, sous forme de jeux soigneusement organisés en marge de l'activité morale proprement dite, non plus *contre* elle, mais *à côté* d'elle, et l'on doit dire, en un sens, *pour* elle.

En conséquence, à côté de ces formes quasi-artistiques et pseudo-immorales, la vie du corps comporte aussi des luxes plus importants encore, qui ne sont pas moins organisés, mais qui n'ont aucune valeur d'art. Ce sont les pratiques du *bien-être* et les usages du *confort*. Et c'est leur développement normal qui interdit à l'art de prendre une place privilégiée dans ce domaine.

Ce bien-être ou ce confort se résument dans les luxes de la santé et ceux des sens inférieurs. Une certaine gymnastique et une certaine hygiène sont des luxes d'un corps qui s'aime trop lui-même : j'entends ces pratiques superstitieuses, prétentieuses ou cabotines, qui ne se bornent pas à raccommoder « la guenille qui nous est chère », mais prétendent lui rendre l'aspect et la valeur du neuf quand elle les a perdus; car c'est à cette complaisance que commence le luxe ou le jeu. Comparez la sévère gymnastique suédoise, que prêche parmi nous le Dr Tissié, à tant d'autres systèmes beaucoup plus séduisants, qu'il a stigmatisés avec une ardeur d'apôtre !

Luxes encore, et tout proches des précédents, les plaisirs des sens inférieurs. Car on sait que les deux seuls sens esthétiques utilisés par les arts sont les sens supérieurs et intellectuels : la vue et l'ouïe. Au contraire la culture des sens inférieurs et anesthétiques est beaucoup plus importante que celle des autres pour notre confort matériel. Les luxes du

goût, de l'odorat, du tact et du sens thermique nous ont suggéré la *cuisine*, la *parfumerie*, les installations pour le *chauffage* ou la *fraîcheur* des *appartements* et du *vêtement* (en quoi ils entrent plus d'une fois en conflit avec les exigences quasi-esthétiques, et par conséquent tout autres, de la mode). Ils se satisfont encore par le choix des diverses matières des objets usuels : lits moelleux, tentures veloutées, tapis soyeux, parquets polis.

Toutes ces recherches du confort absorbent, il faut le reconnaître, une forte partie de notre vie de tous les jours. Or elles constituent bien des luxes ou des jeux ; car elles commencent précisément où finit le nécessaire. Et d'autre part, ces luxes qui ne sont ni moraux ni amoraux par eux-mêmes ne sont pas davantage esthétiques ou inesthétiques : ils sont relativement indifférents à l'art, qui s'accommode bon gré mal gré, mais assez philosophiquement, de leur présence ou de leur absence, qui loge dans une masure comme dans un palais, qui a du génie dans le froid ou dans le chaud, en loques minables aussi bien qu'en vêtements somptueux.

Même dans ce monde des contraintes les plus brutales, la formule de l'humanité ce n'est pas : « Vivre d'abord, jouer ensuite » ; c'est : « Vivre, mais en même temps jouer ; jouer pour vivre une vie meilleure et plus complète ; jouer pour que la vie sérieuse vaille plus certainement la peine d'être vécue ».

Tel est le premier domaine dont l'art est expulsé aussi complètement que possible par des concurrents mieux placés, qui remplissent le même rôle de jeu que lui, avec plus d'avantages et plus d'intensité : il ne peut donc y tenir un rôle privilégié ; il reste ici accessoire et subordonné.

Le second domaine que nous devons considérer est la vie mentale de l'individu. L'art en est-il le luxe prédestiné?

On pourrait le croire : la beauté est une efflorescence de la pensée, où nos facultés supérieures se jouent, dans l'apothéose de leur liberté conquise : sensibilité, intelligence et activité prennent également part à cette fête de l'esprit, où le désintéressement de la contemplation les arrache, autant qu'il est en elles, à la servitude de leurs dernières attaches matérielles.

Et cependant, dans ce domaine idéal l'art rencontre encore des concurrents, et en ce sens des adversaires redoutables, qui, dans leur « lutte » mutuelle « pour la conscience », le rejettent au second plan.

Dans la vie de l'esprit, la morale personnelle prescrit la culture harmonieuse de nos facultés, dont nous allons envisager successivement les principales : activité, intelligence et sensibilité.

La culture morale de l'*activité*, c'est ce qu'on a nommé « l'éducation de la volonté », c'est la préparation à la maîtrise de soi, au « gouvernement de soi-même ». « On n'apprend pas à vouloir », disait Sénèque; ce qui signifie dans le système volontariste des Stoïciens, pour qui tout est énergie dans le monde : « On n'apprend pas à être ». Double erreur, pratique et théorique à la fois. Car pour l'évolutionisme moderne l'être même se fait perpétuellement autre, et par conséquent l'être conscient peut et doit s'éduquer. Et pour tous les moralistes, — y compris les Stoïciens dès qu'ils oublient leurs ruineux « paradoxes », — il y a un apprentissage de l'effort, qui seul nous assure une action féconde.

Mais la morale vise les réalisations ; c'est la vie concrète qu'elle veut transformer. L'activité propre de l'art vit, au contraire, d'imagination; c'est un monde irréel qu'elle veut former. Tout son effort s'absorbe dans la création de ces images. Elle est une activité de rêve, une pure contemplation. Elle est un mécanisme qui doit fonctionner à vide, et dont l'inutilité est la raison d'être. Son intérêt, c'est son désintéres-

sement. Or, de quoi se désintéresse-t-elle donc, sinon de la vie sérieuse, et de ses lois, qui font la moralité? C'est en pensant à cet empiétement toujours possible du rêve sur la réalité que Paulhan a pu parler d'une « immoralité foncière de l'art ».

Mais l'activité humaine, à côté de ses innombrables formes sérieuses, comporte des jeux organisés en marge de l'art : avant tout les sports, dont les moins artificiels sont la chasse, la pêche, l'équitation, la course et leurs multiples variétés ; plus généralement encore les nombreux jeux d'enfants ou d'adultes qui font appel aux facultés motrices : exercices plus ou moins violents qui se fondent sur un mélange complexe de toutes les formes de l'action, instincts innés et traditions collectives, habitudes individuelles ou dressage et entraînement, enfin volonté personnelle ou libre. A cette catégorie d'activités est ordinairement réservé le nom de jeu, au sens étroit et vulgaire du mot. C'est un ensemble de mimiques apparentées à l'art, mais auxquelles ce nom d'art n'est parfois attribué que par une métaphore par trop complaisante.

La vie sérieuse de l'*intelligence*, c'est l'ensemble du savoir humain, depuis les données les plus empiriques de l'expérience sensible et individuelle, jusqu'aux lois les plus universelles de la science.

Sa culture morale est l'instruction. Son but est la vérité. Ici, le devoir c'est la science, et le mal c'est l'ignorance et l'erreur quand elle est volontaire, ou du moins quand elle pourrait être évitée. L'idéal ce sont les lois logiques, et avant tout la cohérence qui exclut toute contradiction intérieure ou extérieure. La probité scientifique : tel est le « moment » de la morale dans la vie intellectuelle.

La culture esthétique de l'intelligence, c'est au contraire la fiction, c'est-à-dire le dédain du vrai, sinon du vraisemblable, et la construction de mythes imaginatifs délibérément rebelles aux lois concrètes

de l'expérience, et même aux lois abstraites de la logique : en quoi la pensée esthétique a quelque apparence de mysticisme, et ce mysticisme quelque parenté avec la mentalité « prélogique », en tout cas confuse et peu logique, des peuples primitifs, des enfants, voire des anormaux. Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'elle a sa logique à elle, qui est en partie une forme spécifique de la « logique des sentiments », terme impropre par lequel Ribot a désigné toute systématisation qui est autre que la logique de l'intelligence.

En principe, en effet, toute œuvre d'art n'est-elle pas « l'illusion volontaire », comme dit Lange, d'une sorte de dédoublement de la personnalité? Le « mensonge de l'art », selon Paulhan, n'est pas seulement un des caractères de l'art : il est son essence même. En tant qu'intelligence, l'homme a pour devoir moral la vérité, toute la vérité, rien que la vérité ; pour devoir esthétique la fiction, presque toute la fiction, presque rien que la fiction ; la probité artistique c'est de savoir bien mentir. Tel est, dans l'intelligence, le « moment » de l'art.

Cette liberté esthétique viendrait contrarier perpétuellement l'obligation morale, si l'humanité ne lui avait réservé de tout temps une « chasse gardée » où le jeu esthétique se développe avec liberté, et sans immoralité. Mais il faut découvrir d'abord les jeux anesthétiques.

Que l'on veuille bien compter ici les développements relativement arbitraires de l'imagination et des utopies de toutes sortes, y compris les systèmes métaphysiques ; car, que Platon nous pardonne ! leur fonction la plus humaine est de dépasser l'expérience et même la science, et de jouer librement, loin du contrôle des faits, sous les apparences de la nécessité la plus logique. « J'aime bien Platon, disait son disciple ; mais j'aime encore mieux la vérité ». Platon n'est qu'un beau joueur.

Le docteur Pierre Janet esquissait un jour en ces mots le type psychologique du philosophe : « un scrupuleux qui a fait de la dépression ». Les psychanalystes disent pis encore : la philosophie, forme du délire ! On n'avait parlé encore que des « délires poétiques »... Faute d'une compétence suffisante pour discuter ce diagnostic, nous nous contenterons de prendre ici à la lettre le mot du métaphysicien Vacherot, qu'approuve le psychologue Ribot : « Les métaphysiciens sont des poètes qui ont manqué leur vocation ».

A un plan infiniment plus médiocre de la pensée des jeux intellectuels sont organisés traditionnellement chez tous les peuples pour donner satisfaction à ce besoin de luxe que la pensée abstraite éprouve comme toutes nos facultés : les échecs, les dames, certains jeux de cartes ou quelques « jeux de société » exercent à vide les facultés intellectuelles d'attention, de combinaison, de mémoire, de réflexion sur soi-même et d'observation sur les autres. Jeux libres de la pensée conformes à des disciplines consenties, qui n'ont rien ni de moral, ni de scientifique, ni d'artistique : concurrence avouée pour ces trois autres disciplines, en sorte que l'art n'a pas encore de place privilégiée ici.

La culture morale des facultés actives ou intellectuelles s'applique surtout à les développer au maximum. On ne voit pas comment la vertu d'un homme d'Etat ou d'un savant pourrait consister dans la restriction de sa science ou de son activité : ces qualités, disait Aristote, ne sont pas susceptibles d'excès, et c'est le juste milieu qui serait ici tiédeur et faute. La culture morale des facultés *affectives* ou *sensibles* consiste au contraire à modérer leur action. L'affinement de la sensibilité rentre bien dans les données d'une moralité supérieure; mais il s'agit de qualité et non de quantité ; et c'est surtout la restriction qui est ici la norme. La grande vertu de la vie affec-

tive ce n'est pas l'excitabilité, c'est la tempérance.

L'art, par contre, cultive notre vie affective, non pour la diminuer et l'appauvrir, mais pour la développer et la rendre de plus en plus sensible. Non seulement il la raffine et la perfectionne en qualité, mais il l'intensifie aussi et l'accroît en quantité. C'est ce que tous les théoriciens sans exception constatent, et c'est même un des rares endroits du goût sur lequel tout le monde soit d'accord : « dans l'art, la première règle est de plaire ». La première de l'aveu de tous ; quelques-uns disent même la seule ! Le censeur Brunetière insistait sans pitié sur le caractère nécessairement sensuel de toute jouissance artistique : la caresse des couleurs ou le bercement des rythmes est ici la première source de toute valeur, et sans ces voluptés purement physiques, il n'y aurait pas d'art possible.

Mais ce n'est pas seulement sous la forme du plaisir que l'art cultive la vie affective ; c'est encore et même davantage sous ses autres formes, plus complexes mais non moins physiques : l'émotion, le sentiment, la passion. Cultiver ces tendances à base d'instincts, les surexciter, les hyperesthésier, telle est l'œuvre caractéristique de l'art : jeu dangereux assurément, et fort éloigné par lui-même des restrictions de la contrainte morale. Ici encore l'art joue, et même avec le feu. Sans doute il est, lui aussi, une discipline de la vie affective, comme il l'est de la vie active ou de la vie intellectuelle. Mais combien cette discipline est différente de la règle morale ! Il faut savoir conserver à chacune ses propriétés spécifiques et ses fonctions diverses dans l'humanité.

Les principaux luxes organisés de la sensibilité sont apparentés de près à ceux de la vie corporelle : car toute vie affective passe à notre âme par le corps et les sens inférieurs, dès qu'elle n'est pas esthétique. Nous pensons plus spécialement à ces nombreux plaisirs de la vie sociale, qui ne sont ni artistiques,

ni moraux, ni scientifiques, mais proches de tout cela. Par exemple la satisfaction de la curiosité et de la solidarité morale par les informations de la voix publique ou des journaux, — c'est proprement l'organisation de la malveillance, et même quelquefois de la bienveillance, — les institutions de la politesse, des relations mondaines, les innombrables professions de sentiments peu sincères qui sont la monnaie courante de la vie policée en tout « honnête homme ».

Mais il est des jeux plus précis, fondés chacun sur la culture de certaines émotions définies : orgueil de la victoire, ironie pour les vaincus ou pitié pour leurs souffrances, passion de la rivalité, espoir et doute aux prises avec le hasard, angoisse et jouissance de la peur : car chez les peuples rudes, il y a des jeux qui consistent à organiser la terreur et la douleur; ils prétendent parfois être artistiques; de l'étranger nous sont venus les combats de coqs, les courses de taureaux, les matches de boxe; nous en trouvons d'autres encore dans nos foires, et au Grand Guignol, qu'on nous permettra de placer ici en marge de l'art.

Telles sont quelques-unes de nos principales facultés de jouer avec notre sensibilité, qui sans être immorales ne sont pas cependant artistiques au sens plein du mot.

Activité, intelligence et sensibilité : dans chacune de nos facultés fondamentales nous trouvons un déploiement qui est moral, un autre qui est esthétique et immoral, un troisième qui est amoral et anesthétique. Mais nous n'en trouvons pas un qui soit essentiellement esthétique et amoral à la fois, en sorte que la morale soit engagée à lui laisser une place légitime parmi les valeurs humaines, bien que cette nouvelle valeur doive lui faire concurrence là où elle existera.

Nous n'avons donc pas jusqu'à présent rencontré le domaine privilégié où doit se développer l'art. —

Toutefois nous n'avons pas encore parlé de l'instinct sexuel.

Ainsi dans toutes nos facultés individuelles, — sauf une, — partout des concurrences redoutables pour l'art; point de rôle privilégié pour lui. Nous allons retrouver les mêmes conclusions au sujet de toutes les grandes institutions sociales, — sauf une.

CHAPITRE III

ART ET MORALITÉ DANS LA VIE SOCIALE

Comme nous avons réduit à trois les facultés fondamentales de la vie individuelle, de même nous pourrons ramener à quatre ce qu'on appellerait justement les facultés constitutives de la vie sociale, c'est-à-dire les grandes institutions par quoi s'exprime toute discipline collective : vie économique, vie politique, vie religieuse, enfin vie familiale.

La vie *économique* ou *professionnelle* nous impose un devoir de production : le travail ; un devoir de répartition : la charité ; un droit de consommation : la propriété.

« Tu gagneras ton pain à la sueur de ton front » : telle est l'antique loi morale, si souvent transgressée en fait par toutes les aristocraties, mais toujours loi dans l'idéal. La contemplation artistique est au contraire le fruit, sinon de l'oisiveté, du moins du loisir. Depuis Ruskin on a fait maintes tentatives pour réintégrer l'art dans le travail lui-même. Vains efforts : il est à côté et en dehors de lui, quoi qu'on fasse. « L'art est l'expression du plaisir que l'homme prend au travail », disait Ruskin. La morale serait donc l'expression de la douleur qu'il y trouve aussi, et du mérite qu'il acquiert à triompher de ses propres résistances. Or l'art est ou l'ornement inutile du travail utile, ou une satisfaction du travailleur en dehors de son tra-

vail ; mais toujours autre chose que le travail : « Tu peineras et au besoin tu souffriras », c'est la loi morale ; « tu joueras et le plus possible tu jouiras », c'est la loi esthétique.

On peut dire qu'un des problèmes les plus graves qui s'offrent à l'homme moderne, dans l'organisation de sa vie de travailleur, c'est le choix entre ces deux termes : prendre son plaisir supérieur ou son jeu *dans son travail* lui-même, en le perfectionnant chaque jour, en l'aimant, en faisant de lui l'âme de sa vie ; ou mécaniser, « tayloriser » son travail, le rendre plus intense, plus productif, plus facile et plus rapide, pour s'en débarrasser au plus vite et se réserver *en dehors de lui* un loisir plus vaste, plus libre, plus capable de luxe et de jeu.

C'est le « système Taylor » des Yankees modernes, contre ce qu'on pourrait appeler le « système Ruskin » des anciennes corporations européennes.

Mais dans les deux cas la morale est une chose et l'art en est une autre. Dans la vie professionnelle comme dans la culture individuelle s'affirme la dualité de deux disciplines indépendantes.

La morale de la vie économique prescrit encore la charité comme un devoir plus large : ses limites exactes restent livrées à la discrétion de chacun, bien qu'en principe cet idéal ne soit pas moins impératif que tout autre. Le seul usage moral de notre luxe, c'est le don gratuit. Toute autre dépense est d'un égoïsme amoral, sinon immoral. C'est pourquoi, selon Rousseau et tant de théoriciens socialistes, la propriété légitime doit se limiter à nos stricts besoins tant que certains autres hommes n'ont pas de quoi satisfaire aux leurs. En dehors même de toute doctrine socialiste, on ne peut pas dire que la morale approuve le luxe et l'organise. Dans les Evangiles, par exemple, on citerait dix condamnations expresses de tout luxe, contre une ou deux absolutions ; la plus célèbre est celle de la Madeleine lorsqu'elle oignit Jésus de par-

fums au lieu d'en donner le prix aux pauvres, pour le scandale de quelques disciples trop exclusivement moraux : ce jour-là Jésus fut amoral, et quasi-esthète.

Ce n'est donc pas à la morale, c'est à l'art que revient la fonction individuelle et sociale d'organiser le luxe. La morale tend à le supprimer, elle le tolère tout au plus ; elle ne peut l'approuver en lui même. L'art vit du luxe : il le cultive expressément et pour lui-même. La morale vise à lui enlever toute valeur sociale. L'art vise à lui en donner une; il le socialise en lui suggérant une discipline.

Quand il accepte celle-ci, le luxe devenu esthétique se trouve remplir une fonction collective qui est très positive ; dans toute société humaine, depuis la plus primitive jusqu'à la plus raffinée, le luxe artistique a sa place marquée à côté de la religion, de la morale ou de la science. Il a cessé d'être le simple égoïsme amoral et anti-social qui est le luxe de confort ou de vanité, il est promu au rang d'un idéal humain : celui qui convient précisément à la vie du jeu, éminemment à ses formes supérieures.

Dans une société socialiste qui voudrait exclure tout luxe privé, il faudrait que l'art retrouve sa fonction bienfaisante sous la forme d'un luxe public ; sans quoi cette société ne serait pas viable : ce ne serait pas même une société de sauvages, car les sauvages ont un art; ce serait une société animale. (Encore n'est-il pas sûr que les abeilles manquent à construire leurs ruches en beauté.) Si l'on appelle « aristocratie » la supériorité de l'argent, de l'hérédité ou de la force, et « élite » la supériorité du goût et des dons créateurs dans le domaine de chacun des arts (pour ne pas parler ici de la science et de la morale), il faut dire qu'une humanité sans aristocratie aurait encore le besoin impérieux d'une élite. C'est ce qu'ont également compris, mais inégalement réalisé, presque toutes nos démocraties, sans oublier la bolcheviste.

L'art devient donc une des valeurs fondamentales de l'humanité à la condition de remplir une tout autre fonction que ne fait la valeur morale, et de compléter celle-ci pour l'harmonie de l'ensemble.

Enfin le droit qui caractérise la vie économique est le droit de propriété. La morale entreprend de le justifier et de pousser au respect de la propriété légitime, et au mépris, à la condamnation de toute possession illégitime due à la violence ou à la ruse. Qu'elles conçoivent la forme la plus juste de l'appropriation comme individuelle ou comme collective, qu'elles soient libérales ou socialistes, toutes les théories de ce droit tombent d'accord sur ce point.

Or c'est un fait que la paisible jouissance d'une propriété est rarement matière d'art. Au contraire, poésie, plastique ou musique prennent à l'envi pour héros de prédilection les réfractaires de la propriété. Qu'il s'agisse d'un conte populaire, d'une complainte chantée, d'un roman d'aventures ou même d'un roman psychologique, d'un film de cinéma ou d'une pièce à thèse, pour mériter un grand premier rôle il faut être quelque chose comme bandit de profession ou voleur de grands chemins, voire cambrioleur, tout au moins contrebandier ; au minimum bohème ou chemineau sans ressources avouables et pas trop scrupuleux sur les moyens de s'en procurer. Tel est, sauf exceptions, le meilleur moyen d'intéresser à des faits économiques un public qui demande à l'art, assez naturellement, autre chose que de la morale.

Présentez au contraire à un public d'honnêtes travailleurs l'histoire très morale d'autres honnêtes travailleurs : il ne reconnaîtra plus l'art. Déception dangereuse : car ce public a besoin de liberté, c'est-à-dire de jeu et d'idéal ; il ira jouer ailleurs et vivre un autre idéal moins innocemment peut-être.

Puisque l'attitude esthétique de la conscience a précisément pour fonction de faire jouer, de délasser nos activités sérieuses, ce ne sont pas elles que nous

voulons retrouver ici, mais leur luxe, leur développement désintéressé, c'est-à-dire débarrassé de ses contraintes obligatoires. Toutefois, comme il est souhaitable que, même dans un jeu, toutes nos tendances trouvent à la fois satisfaction, il est de bonne tradition que la pièce ou le roman « finissent bien », que le crime soit puni et la vertu récompensée. Mais cela c'est la *fin* de l'œuvre : une satisfaction donnée aux tendances « anesthétiques » par le souci d'une transition harmonieuse, au moment où le spectateur ou le lecteur va quitter le théâtre ou fermer le livre pour rentrer dans la vie sérieuse : cette moralité tardive de l'art est la formule de sa démission, bien loin d'être celle de sa fonction propre.

Ainsi le représentant de l'autorité sociale et le réfractaire, le gendarme et le brigand, le douanier et le contrebandier composent deux groupes de personnages protéiformes, propres à se retrouver en bien des œuvres.

La vie économique suggère donc certaines formes de jeu fort peu morales en soi et qui sont assez facilement artistiques. Mais des formes plus essentielles sont beaucoup moins esthétiques. En effet, à côté de l'étroite réglementation morale de la vie professionnelle et de la propriété, la société a prévu toute une organisation parallèle où l'activité de l'individu se joue librement sans valeur artistique ni morale : c'est tout simplement le luxe proprement dit, les menues pratiques de la vie oisive et mondaine.

Oisiveté d'en haut, oisiveté d'en bas : celle des rentiers, celle des réfractaires, les deux grandes sortes de parasites dans la vie économique.

Le vagabond, le voleur, le bohême sont des joueurs par vocation : du métier ils ne veulent retenir que le luxe. Et d'autre part ils vivent à leur façon une vie sociale parmi leurs semblables : le monde de la pègre est « un monde », aussi bien que « le monde » des oisifs ; une société de brigands comporte sa solida-

rité à elle, sa hiérarchie, sa discipline, ses vertus et ses vices, sa moralité, si l'on veut ; mais non son art : dans la vie économique, c'est ce parasitisme qui tient précisément la place de l'art.

La vie mondaine de même est bien un jeu, puisque chacun est dans ce domaine son propre maître, et que le caprice y est roi. Et c'est pourtant un jeu socialisé ; car il a ses coutumes : la mode ; sa réglementation : le savoir-vivre. C'est dans ce domaine que se délasse le privilégié à qui la fortune permet de vivre au moins par moments en marge de sa vie professionnelle ou sérieuse. Et dans cette marge il retrouve quelque chose de très social, une organisation traditionnelle qui le soutient, le sentiment d'un guide et d'une discipline, la sécurité spéciale que donne l'intuition d'aller en troupeau, soit comme bête, soit comme animal conducteur.

Anciens ou nouveaux, les riches oisifs n'ont donc pas besoin de recourir normalement à l'art pour obtenir par des symboles ce que la vie réelle leur offre si bien, ce qu'elle a su et voulu organiser autrement et sans lui. Car le luxe proprement dit ne coïncide avec l'art véritable que parfois et par accident. Sa fonction propre est de jouer précisément dans la vie économique le rôle que l'art joue seul dans la vie sexuelle. Apparenté à lui par bien des endroits, il est moins son complément, malgré l'apparence, que son substitut ou son concurrent : car si l'art vit du luxe, c'est pour s'imposer à lui comme une restriction par persuasion, comme une autre loi somptuaire, non écrite, mais consentie ou du moins suggérée.

Evincé par ces concurrences trop bien installées dans la maison, l'art n'a jamais pris pour objets d'élection les problèmes économiques ou professionnels, malgré l'extrême importance qu'ils ont dans la vie réelle. Trouvera-t-il mieux dans la vie *nationale* ou *internationale?*

La vie morale de la nation consiste dans le respect de l'autorité, l'organisation d'un gouvernement, et l'obéissance aux lois : ces lois maternelles à quoi Socrate, dit-on, tint à sacrifier sa vie, et, qui plus est, à subordonner son sentiment de la justice même, en acceptant, par respect pour elles, l'injustice que l'on commettait en leur nom.

Mais si la morale s'intéresse à l'autorité, le héros par excellence dans l'art, c'est le réfractaire. Si la morale souhaite que les hommes soient gouvernés, l'art met en scène, par préférence, les conspirateurs. Si la morale déifie la loi, l'art sanctifie les révolutions, qu'elles soient dans un sens réformateur ou dans un sens réactionnaire. Presque toujours il s'attache à critiquer les lois régnantes. Quand le grand homme ou le héros national est Richelieu ou Mazarin, les grands hommes ou les héros littéraires sont les médiocres et illustres Cinq-Mars ou d'Artagnan.

A côté de ces empiétements plus ou moins hostiles, il y a place pour deux jeux plus réellement organisés, concurrents heureux de l'art. Dans notre vie politique, sentons-nous le besoin d'un dérivatif qui nous permette de dominer, par l'imagination ou même par l'action, les conditions qu'impose l'état présent de notre nation ? Nous n'avons pas besoin d'art pour cela. Car les partis d'opposition, avec leurs utopies imaginatives qui préparent ou des réactions ou des révolutions, ont une réalité très agissante, qui dispense de tout rêve. Leur vie intense et toute d'activité et de luttes n'a point besoin de se repaître de visions : là encore n'est point la place de l'art. Rarement il a été politique par prédilection : dans la lutte pour la vie que se livrent les institutions sociales comme les êtres, à cette place il fait double emploi.

Ce ne sont pas seulement les persécutions des régimes autoritaires qui ont éloigné l'art de la vie politique, c'est encore sa mission de jeu. Du moins le rejette-t-elle normalement dans l'attitude critique de

l'opposition quand il prétend se mêler des affaires publiques. La comédie athénienne était uniquement organisée et payée par le peuple et s'adressait à un public de démagogues ; elle fut toujours foncièrement aristocratique et conservatrice : l'art politique est normalement dans l'opposition. L'art de Chateaubriand, de Lamartine et de Victor Hugo en donne la preuve quand il se mêle de politique. Le gouvernement est une science, l'opposition est un art, pourrait-on dire ; en tout cas la lutte pour le pouvoir est, beaucoup plus que sa possession, susceptible de qualification esthétique.

Enfin s'agit-il, non plus de la vie intérieure de la nation, mais de ses rapports extérieurs avec les autres nations ? Le devoir moral c'est le patriotisme, c'est-à-dire jusqu'à présent le particularisme. Or l'art est éminemment international. Après les grandes religions civilisatrices comme le bouddhisme, le christianisme et l'islamisme, nulle autre institution humaine ne fut aussi profondément internationale que les arts de la Renaissance, le mouvement romantique ou le style décoratif moderne, voire le cubisme, le futurisme et le dadaïsme !

Avant la fondation des nations modernes, sous le régime des provinces médiévales, rien n'était aussi cosmopolite encore à sa manière, c'est-à-dire « interprovincial », que les styles gothique, roman ou arabe. Avant les provinces il y avait les cités : rien n'est aussi « interurbain » que l'art des cités grecques, perpétuellement divisées par ailleurs. Avant les cités étaient les tribus : l'art des peuples primitifs est « intertribal » ; deux clans voisins peuvent être en guerre continuelle, et opposés à toutes sortes d'autres égards ; de l'un à l'autre la nuance des œuvres d'art est souvent imperceptible, tandis que le particularisme est, à presque tous les autres points de vue, d'autant plus obligatoire dans la vie morale, que le peuple est plus primitif.

Matériaux et formes de l'art, techniques, écoles et modes passent les frontières nationales avec une facilité propre à déconcerter seulement quiconque mésestime l'indépendante souveraineté de l'art. Car les différences de races, de religions, de langues, de civilisations héritées et de cultures voulues, de traditions et d'aspirations, toutes ces données anesthétiques, qui constituent les nations, impriment assurément des nuances profondes aux grands courants artistiques et les ralentissent ou les accélèrent; mais quoiqu'on en ait dit dans les écoles de Taine ou de Comte, elles sont en règle générale incapables et de les diriger, et de les arrêter, et surtout de les créer.

Ce sont des axiomes courants : la beauté appartient à tous ; là où elle est sentie, là est sa patrie ; ce qui revient à dire : « l'art n'a pas de patrie ». Ajoutera-t-on, comme Pasteur faisait pour la science et le savant : « Soit, mais l'artiste en a une ! » On ne fera que mieux marquer la différence de nature ou de fonction qui distingue la vie morale et celle de l'art : ce n'est pas par ses qualités d'artiste, c'est par ses qualités humaines, c'est-à-dire par celles qui sont sans valeur d'art, qu'un artiste a une patrie.

Le jeu ou le luxe normal, — trop normal, hélas! — des rapports internationaux, c'est la guerre. Elle est donc facilement matière d'art, bien qu'on ait beaucoup exagéré sur ce point son influence directe, qui est faible. Et le jeu par excellence dans ce jeu monstrueux de force et d'adresse, c'est l'activité réfractaire du traître ou du partisan : voilà le héros désigné des légendes ou des drames nationaux ou militaires. La vie normale d'un colonel dans l'administration de son régiment pèse dans la balance des émotions esthétiques dix fois moins que celle du plus modeste franc-tireur, ou de l'espion le plus méprisé.

Mais ces empiétements sont exceptionnels; la règle

ordinaire est la séparation ; c'est dans la paix sociale que la guerre devient matière épique : témoin Achille, Charlemagne ou Napoléon, ces héros des générations pacifiques. Si quelque jour une Société des Nations parvient à raréfier ou même à supprimer les conflits sanglants, on peut leur prédire, sans paradoxe, une fortune artistique qu'ils n'ont jamais connue malgré l'apparence : une résurrection idéale et une nouvelle vie par la légende. C'est la grâce que je leur souhaite!

Puisque l'organisation économique, nationale et internationale ne l'alimente guère, l'art trouvera-t-il enfin son domaine privilégié dans la vie *religieuse?* Elle est si intimement unie à la vie morale et sociale, que plus d'un théoricien a voulu identifier les trois : tels les disciples de Durkheim ou de M. Loisy en France, pour ne parler que des plus modernes ; car le principe est déjà nettement posé dans les projets de « religion civile » et de « religion de l'humanité » chez Rousseau et chez Comte, et on le retrouverait en partie, dans un tout autre sens, chez les pragmatistes américains d'aujourd'hui. Du moins dans les époques primitives la religion se mêle intimement à l'art. De nombreux penseurs généralisent cette vérité jusqu'au paradoxe : ainsi Lamennais, Ruskin ou d'Indy, pour citer un littérateur, un spécialiste de la plastique et un musicien. Mais il n'en faut pas moins distinguer profondément, dans la religion elle-même, les portions d'art et les portions de morale qu'elle contient simultanément : car elles y remplissent deux fonctions complémentaires fort diverses, de même que les dogmes, troisième fonction d'information ou de spéculation associée du dehors aux deux autres.

Aussi voit-on que l'irréligion, le doute philosophique ou même le blasphème sont des sources d'inspiration artistique, tout comme la foi religieuse : les athées Lucrèce, Vigny, Mme Ackermann ou Leconte de Lisle sont tout aussi poètes que les

croyants Virgile, Lamartine, Péguy ou Francis Jammes. On peut même dire qu'en fait, depuis le *De Natura*, les seuls poèmes vraiment philosophiques qui aient jamais présenté quelque valeur d'art sont précisément ceux qu'anime le doute « stérile », la critique « négative », ou même le matérialisme « desséchant ».

Mais considérons le culte lui-même. Une religion établie ou orthodoxe est avant tout dans la société un système conservateur et traditionaliste, immobile sous peine de maladie ou de mort. Au contraire l'art est avant tout un système vivant, en progrès perpétuel, se renouvelant incessamment sous peine de décadence et de léthargie ou de disparition. L'un, quand il s'attache à l'autre, est donc voué à constituer comme une manifestation de liberté et de mouvement indépendant, à la périphérie d'un organisme vivant mais enchaîné.

Nous n'ignorons pas que ces deux propositions sont matière à discussion. La faculté d'adaptation et la souplesse du catholicisme, par exemple, sont légendaires. Mais qu'une religion soit orthodoxe et conservatrice ou ne le soit pas, un point essentiel ne resterait pas moins indiscutable : la vie morale de la religion c'est la croyance en certains dogmes et la pratique de certains rites ; tandis que la vie artistique de la religion, c'est l'ornementation de ces dogmes, et les fêtes qui rendent attrayants ces rites. Or ces deux données hétérogènes sont parfaitement séparables, et le plus souvent séparées.

Ce n'est pas dans la cérémonie où l'on trouve le plus d'art qu'on trouvera le plus de religion ; et réciproquement le minimum d'intention pieuse coïncide facilement avec le maximum d'intentions esthétiques. Il n'y a aucune bonne raison, malgré Ruskin, pour croire que tous les constructeurs de nos cathédrales ou tous les fresquistes du xve siècle étaient dévots ou même simplement croyants. On voit fort bien qu'ils

étaient profondément convaincus des règles de leur technique ; mais il y a peu de choses de cette technique dans les dix commandements de Dieu, et peu nous importe de savoir si ces artistes furent ou non convaincus de ceux-ci ; car la « probité de l'art » elle-même n'y figure pas, que je sache.

Il faut prendre le contre-pied de la boutade qu'on prête à Beethoven : « En harmonie, hors la transgression des dix commandements de Dieu et des six de l'Eglise, tout est permis ». C'est au contraire la désobéissance aux lois de Moïse et de la morale qui est parfaitement indifférente à la qualité esthétique d'une harmonie ; on aurait pu s'en douter *a priori*.

Au reste l'exemple vient de haut. Dans l'âge d'or de ce monothéisme des Juifs, qui fut abstrait au point d'exclure toute image, et de faire haïr jusqu'au fanatisme par ce peuple tous les paganismes de tous les Sémites ses voisins et ses parents, le roi Salomon confiait à des idolâtres phéniciens le soin de décorer avec les chérubins ailés et les principaux motifs des religions assyriennes le temple unique du seul vrai Dieu.

Conservation des traditions, des dogmes et des rites : voilà, dans la vie religieuse, le domaine de la valeur morale. Doute ou foi indifféremment, évolution vivante et personnelle, fêtes et ornements parasites du culte : voilà les domaines correspondants de la valeur esthétique.

Précisons maintenant les luxes de la vie religieuse. Ce sont les extases mystiques, les inspirations individuelles et ineffables qui fleurent si souvent l'hérésie ou le schisme. Ces excroissances foisonnent autour de tout culte organisé quand sa vie est intense, et elles forment une partie de son développement normal, une phase de son évolution naturelle. Les esprits religieux qui éprouvent le besoin de jouer avec leur tendance disciplinée, c'est-à-dire d'agir, de penser ou de sentir à côté d'elle, adoptent une de ces

deux attitudes : mysticisme orthodoxe ou hétérodoxie avouée. Toute église les condamne toujours, et au besoin les persécute, à moins qu'elle n'arrive à la longue à se les incorporer habilement, pour donner satisfaction par elle-même à ce besoin imaginatif ou pratique, tendance indépendante et concurrente, qui est impérieuse chez certains esprits.

Or, dans cette activité en marge de l'orthodoxie organisée et socialisée, le mystique ou l'hérésiarque trouvent une autre discipline, une autre société : puisqu'un penseur religieux ne sort d'une église que pour entrer dans une autre ou en fonder une nouvelle, il ne conçoit sa nouvelle foi que sous la forme d'une deuxième communauté de fidèles, sans quoi il cesserait d'être religieux ; or il ne s'agit nullement ici d'irréligion, mais d'une *autre* satisfaction du sentiment religieux.

A cette activité débordante de la pensée religieuse il existe donc des dérivatifs appropriés dont l'existence est reconnue, au besoin sanctionnée par la société ; il ne lui est donc ni nécessaire ni même utile de se satisfaire par un déploiement artistique. Aussi l'art n'en sera-t-il pas le débouché normal, mais seulement accidentel, dans les civilisations suffisamment différenciées. C'est pourquoi chez celles-ci il n'y a pas ou presque pas d'art religieux au sens propre du mot. Ce sont des hommes, des femmes, des ornements, des courbes, que représentent et auxquels s'intéressent les quattrocentistes, ou même les gothiques. Que ces données esthétiques soient en outre des symboles pieux, c'est une qualification extrinsèque et secondaire. On ne prie pas devant les *Madones* qu'on trouve belles, au moment précis où on les juge, où on les sent belles. Qui a jamais prié devant une Vierge de Raphaël? Le *Saint Jean-Baptiste* du Vinci est beau de la même beauté que son *Bacchus*, et non d'une autre. Il est impossible de distinguer intrinsèquement l'art érotique des madrigaux de

Palestrina, et l'art identique de ses motets d'église. Le fait est universel : un jeu devenu esthétique n'a plus rien de religieux en soi. Tous les vrais Pères de l'Eglise l'ont bien compris, et ils ne lui réservent que leurs foudres.

A la morale individuelle, professionnelle, nationale, internationale et religieuse, il faut ajouter la morale familiale ou sexuelle, et nous aurons parcouru tous les domaines essentiels de l'activité humaine. Mais cette dernière question exige une analyse séparée. Contentons-nous de poser ici que, dans l'étude des rapports de l'art avec la moralité, le problème sexuel n'est pas isolé et exceptionnel. Il doit se présenter sous la même forme que les problèmes individuels, économiques, nationaux, religieux : partout l'art et la morale nous paraissent accomplir deux fonctions également naturelles mais fort différentes, l'une sérieuse, l'autre de luxe.

CHAPITRE IV

ART ET MORALITÉ DANS LA VIE SEXUELLE ET FAMILIALE

Si l'on nous a bien suivi, l'on comprend maintenant pourquoi l'art ne prend pas de préférence comme terrains de jeu, pour ainsi dire, les fonctions religieuses, nationales ou économiques dans la société, corporelles ou mentales dans l'individu. C'est parce que dans chacune d'elles *il ferait double emploi avec une activité de jeu plus sérieuse, et qui est fort bien organisée, mais en dehors de lui.* La sélection naturelle et sociale le rejette donc doucement mais sûrement hors de ces domaines où il rencontre des concurrents mieux armés que lui pour occuper l'esprit et exercer les organes. Il est normalement « refoulé » dans l'inconscient individuel ou collectif.

S'agit-il au contraire de la *famille?* C'est la discipline propre à ce groupe qui est chargée de socialiser l'instinct sexuel. Voilà sa raison morale et sociale d'exister, ou du moins la principale. Or tous les psycho-physiologistes savent combien le développement de cet instinct comporte de besoins de luxe ou d'activités de jeu. C'est qu'il se montre par nature intermittent, qu'il est condamné à des satisfactions et des satiétés périodiques, suivies d'inanitions et d'appétit désordonnés : il est presque toujours ou en excès ou en défaut, presque jamais en équilibre.

La société a-t-elle prévu ces débordements, a-t-elle

organisé un « luxe sexuel » propre à dériver, à canaliser, à exprimer sous une forme plus qu'individuelle le jeu érotique ? Cette fonction sociale dont le déploiement doit être par définition en marge de la vie de famille, c'est l'art. L'art est le luxe de l'amour, il est son hérésie et son mysticisme, sa révolution anarchique et son opposition réactionnaire, son état de guerre, de conspiration et de trahison, son parasitisme et sa contrebande. Il est, dans la vie érotique, ce que ces autres faits sont dans la vie religieuse, politique ou économique. C'est donc lui qui est chargé de jouer en liberté avec les mêmes forces que la vie domestique emploie sérieusement.

Cette fonction sociale de l'érotisme esthétique apparaît bien si l'on considère les formes précises que l'amour revêt *par prédilection* dans les œuvres d'art qui le représentent. Ce n'est pas à l'amour socialisé et sanctionné, c'est-à-dire familial, que l'art s'attache ; c'est à l'amour en dehors de la famille, tout au moins avant la famille, avant les fiançailles même : en tout cas interdit, combattu, comme dans l'adultère ou la courtisation secrète. L'art s'arrête au seuil du foyer légal, où le règne de la moralité commence.

Nulle institution autre que l'art n'est organisée en vue de cette fonction de suppléance utile. En effet on ne saurait attribuer ce rôle de jeu à la polygamie, à la polyandrie, au concubinat, à la prostitution, voire à l'union libre. Car de deux choses l'une : ou bien ces pratiques sont tenues pour des crimes ou délits excluant toute véritable vie sociale ; ou bien, telles que les entendent et les pratiquent certains milieux, ces institutions officielles ou officieuses sont des rouages aussi normaux et réguliers, à certains moments de l'évolution, que peut l'être notre monogamie officielle. Dans tous ces cas le rôle du jeu social n'est pas rempli.

Dans une société foncièrement polygamique comme

celle des pays musulmans, telle qu'on l'entrevoit par exemple dans les *Mille et une Nuits*, ce n'est pas la pluralité des épouses légales, c'est la courtisation hors du harem qui devient l'objet normal de l'imagination poétique : c'est l'amour *illégal*, quelle que soit la forme de la légalité. On pourrait même dire que dans un pays de polygamie légitime, le luxe et la poésie de l'amour, c'est la fidélité, c'est l'amour exclusif, l'amour idéalisé d'*une seule* femme, et le dédain paradoxal de toutes les autres au milieu même des tentations offertes et permises.

Dans l'œuvre de Gœthe, *Werther* ou *Faust*, ou même les *Élégies romaines*, sont chacune à sa manière dans la parfaite tradition esthétique ; tandis qu'*Hermann et Dorothée*, pour avoir voulu présenter un traité épique de l'amour conjugal, est une œuvre exceptionnelle, choquante pour l'artiste, manquée. L'art encore primitif d'Homère, si peu érotique par ailleurs, peut bien dépeindre les amours coupables de Pâris et d'Hélène, ou les luttes des prétendants autour de Pénélope ; mais il se refuse à décrire le ménage régulier d'Agamemnon ou d'Ulysse : ce faisant, il sortirait de son rôle social plus encore peut-être que de son rôle psychologique.

Des œuvres d'art n'ont pas à être des traités de morale, ou, pour mieux dire, elles ont à ne pas être ces traités : elles *doivent* être autre chose, sous peine de ne pas exister esthétiquement. L'art est « amoral », dit-on ; plus spécialement il est et il doit être « *afamilial* », si l'on peut oser ce barbarisme.

Au regard de la société, un hérétique ou un mystique, un réactionnaire ou un révolutionnaire, un rentier oisif ou même un voleur, s'ils vivent en marge de la collectivité organisée, vivent néanmoins dans une petite société où ils retrouvent une partie des avantages de la grande, — et d'autres encore par surcroît. Car on sait combien ces sociétés anormales peuvent à leur façon acquérir une forte conscience

collective. Au contraire un homme ou une femme dont l'activité érotique joue en dehors de la famille reste sans appui social. La passion non réglementée est un ferment d'anarchie individualiste, de vie irrégulière et indisciplinée, d'autant plus dissolvante qu'elle est par soi plus attrayante et plus contagieuse. L'organisme social devait ou l'éliminer comme un corps étranger et lutter contre elle comme contre un parasite, ou l'organiser et lui donner une fonction parmi les autres. N'en ayant point trouvé d'autre, il l'a organisée sous la forme de l'art.

De cette discipline consentie il n'y a d'évasion possible que par la fraude et le crime, ou par l'art et la liberté. Ici point de solution intermédiaire, point de jeu qui soit à la fois, comme il l'est ailleurs, amoral et anesthétique. Des amants sans foyer sont littéralement « sans foi ni loi », de purs réfractaires sans recours moral ou social. On sait avec quelle vigueur la famille s'est longtemps défendue par exemple contre toute intrusion illégitime, comme celle des enfants adultérins, ou contre le mariage des complices après un divorce, malgré toutes les raisons d'ordres différents qui combattaient ces mesures, injustes ou nuisibles à tant de titres.

La passion irrégulière se fait accepter au contraire par les consciences individuelles et sociales lorsque, disqualifiée moralement, elle devient susceptible d'une qualification esthétique. C'est là sa façon de se réintégrer dans la vie sociale, de s'y faire désirer, d'en être un besoin normal. Egoïste et hostile à la discipline du groupe par elle-même, elle devient un objet d'admiration par sa beauté. Etre poétique, plastique et harmonieux de quelque façon, voilà la rançon de l'individualisme sexuel, de l'anarchie érotique. Etre beau, voilà sa nouvelle discipline, son véritable devoir social.

Au contact de tant de poésie, de musique ou de plastique qui nous parlent d'amour sans frein, la

vie de la famille s'illumine d'un éclat emprunté, qui la fait resplendir. Chacun de ses membres rapporte au foyer un esprit affiné par cette culture, et peu à peu s'inculquent dans un milieu plus fruste des sentiments plus exquis. Germes d'anarchie dangereux dans des esprits trop primitifs, ces ferments artistiques deviennent des éléments indispensables de la vie familiale dans une société qui a beaucoup vécu. Leur « action de présence » y est nécessaire. (Libre au moraliste de retenir qu'à une action de présence des quantités infinitésimales suffisent ordinairement...) Et seuls ils lui permettent de vivre selon le vœu social. Sans ce reflet supérieur, la vie de famille ne présenterait plus à des individus cultivés le genre d'intérêt vital qu'ils lui demandent nécessairement. Elle serait sans aliment supérieur, sans intensité, sans vie véritable. Malheur à la famille qui ne nous attacherait pas à elle par *tout notre être!* De même dans certaines classes sociales ou dans un certain âge de la vie le travail physique doit prendre à tout prix la forme du sport ou de l'adresse et de l'entraînement pour satisfaire certaines mentalités.

Dans sa *Psychologie de l'Enfant et Pédagogie expérimentale*, Claparède constate l'existence d'un certain nombre de jeux fondés sur les tendances sexuelles « et dont la fonction cathartique (ou de purgation) est évidente, surtout au moment de la puberté : en donnant issue, d'une façon innocente, aux exigences du plus violent des instincts, ces jeux sont comme une soupape de sûreté; ils évitent aux jeunes gens des catastrophes, tout en leur faisant acquérir la connaissance du sexe opposé, connaissance assurément utile, puisqu'elle guidera plus tard le choix d'un époux ou d'une épouse ».

Quels sont donc ces jeux érotiques? L'auteur nomme la danse et le flirt, puis les fictions, rêveries, poésies, romans, etc., c'est-à-dire des exercices éminemment esthétiques, dans lesquels la recherche de

l'élégance et de la beauté constitue la technique essentielle de la première, sinon la seule règle du jeu. Claparède cite à ce propos l'*Essence de l'Art* de Karl Lange : « En tant qu'il a une fonction cathartique, l'art érotique joue un rôle utile pour la société. Malheureusement nos lois ne s'en doutent guère ; elles protègent la prostitution, cette ignoble plaie de notre civilisation, qu'elles regardent comme le moyen le plus propre à satisfaire « sans danger » les besoins sexuels, et elles frappent impitoyablement les reproductions de l'art érotique. »

Regrettera-t-on ce recours à l'art comme un pis-aller dangereux ? Mais beaucoup de remèdes sont pires que le mal, et sont cependant les seuls remèdes. La première loi c'est de vivre ; passées l'enfance ou la maturité, vivre c'est vieillir, et cela vaut mieux que mourir. Une société qui n'est plus tout à fait jeune aura presque forcément un art érotique : c'est une des conditions de sa santé.

Nous prendrons pour symbole de cette transmutation des valeurs par l'art les anciennes et populaires « fêtes de mai », ces sortes de saturnales de la vie féminine et familiale, que seul le caractère artistique peut innocenter et socialiser. Gaston Paris les a décrites à propos des *Origines de la Poésie lyrique en France*.

« C'est un moment d'émancipation fictive, émancipation dont on jouit d'autant plus qu'on sait très bien qu'elle n'est pas réelle, et qu'une fois la fête passée il faudra rentrer dans la vie régulière, asservie et monotone. A la fête de mai, les jeunes filles échappent à la tutelle de leurs mères, les jeunes femmes à l'autorité chagrine de leurs maris, elles courent sur les prés, se prennent les mains, et dans les chansons qui accompagnent leurs rondes elles célèbrent la liberté, l'amour choisi à leur gré, et raillent mutinement le joug auquel elles savent bien qu'elles ne se soustraient qu'en paroles. Prendre au

pied de la lettre ces bravades folâtres, ce serait tomber dans une lourde erreur ; elles appartiennent à une convention presque liturgique, comme l'histoire des fêtes et des divertissements publics nous en offre tant. La convention, dans les *maieroles*, dans les *Kalendas mayas*, était de présenter le mariage comme un servage auquel la femme a le droit de se dérober, et le mari, le « jaloux », comme l'ennemi contre lequel tout est permis. Toutes ces pièces ont pour point de départ des chansons de femmes dansant entre elles, s'excitant par l'absence des hommes et couvertes par l'immunité de la fête, par ce qu'on pourrait appeler la *libertas maïa.* »

Telle est la « transvaluation » de valeurs que la magie de l'art opère tous les jours dans l'individu au nom de la société, pour la plus grande perfection de l'un et de l'autre.

On comprend donc que si l'art et l'instinct sexuel sont particulièrement solidaires, ce n'est pas seulement pour des raisons individuelles, mais encore et surtout pour des raisons sociales.

Aussi n'ont-ils pas toujours été liés au même degré, car la société n'a pas toujours eu les mêmes exigences au cours de son évolution. Ces exceptions apparentes, ayant elles-mêmes une loi, sont une confirmation de la règle. Le problème de l'érotisme esthétique deviendrait ainsi un problème historique. Nous ne pouvons ici que le poser et en esquisser le développement, qui supposerait toute une philosophie de l'histoire et de l'évolution ; nous nous contenterons de l'illustrer par quelques exemples.

Si l'on se reporte à la conception sociologique que nous avons indiquée, l'art nous apparaît comme un jeu supérieur et socialisé, un luxe greffé sur l'une quelconque des activités sérieuses de l'humanité, mais éminemment sur l'une d'elles. Au cours de l'évolution, il s'est nécessairement greffé sur chacune

d'elles à proportion de leur développement et du sien, jusqu'à ce qu'il soit parvenu à son état actuel, qu'on peut dire normal dans nos civilisations depuis des siècles : le jeu sexuel socialisé. Là seulement il ne fait double emploi avec aucun mécanisme social, il ne souffre d'aucune concurrence sérieuse.

Aussi voit-on que l'art des peuples très primitifs est fort peu sexuel. On a souvent cité ce fait général contre l'hypothèse érotique de Darwin ; inspirée par l'étude du règne animal, cette théorie devrait se vérifier surtout chez les peuples les plus proches de l'animalité, tandis qu'elle ne représente que les conceptions les plus civilisées de l'art, et même au plus haut point celles des « décadents ».

Les peintures, gravures et sculptures préhistoriques offrent un très grand nombre de fort belles figures d'animaux, et surtout de gibier de chasse ; très peu de figures humaines au contraire, et en général fort imparfaites ; si les organes sexuels paraissent exagérément développés dans quelques-unes, c'est probablement selon une intention religieuse imposée par quelque culte phallique, ou, plus simplement encore, comme le remarque Déonna, en vertu de l'inexpérience générale de la technique primitive, laquelle est forcée d'agrandir toujours toutes les extrémités par l'incapacité de les dessiner correctement dans leurs dimensions réelles, comme on le voit bien aux pieds et aux mains des statues de la Grèce archaïque ou du haut moyen âge.

On ne peut donc pas dire que l'art préhistorique ait eu spécialement une fonction sexuelle. Il paraît dominé exclusivement par une préoccupation d'ordre économique, celle de la chasse, qu'il essaie de satisfaire probablement par des moyens totémiques, magiques ou religieux, dont nous devinons malaisément aujourd'hui le sens précis.

L'examen des sauvages actuels confirme cette constatation ; on ne peut attribuer un intérêt sexuel qu'à

un nombre assez réduit de figures peintes ou de chansons et de poésies des Bushmen, des Australiens ou des Esquimaux, pour parler surtout de ces peuples chasseurs ou pêcheurs qui semblent s'être classés, par leur genre de vie, parmi les plus primitifs des hommes actuels. Posnett, à propos de la « littérature de clan », Grosse à propos des *Origines de L'Art* chez les chasseurs primitifs, Wallaschek au sujet de la *Musique primitive*, Ratzel dans son *Anthropologie*, Wundt dans sa *Psychologie des Peuples*, tous les sociologues qui se sont préoccupés de synthétiser les récits épars des explorateurs et des ethnologistes ont fait des constatations analogues.

Chez les peuples les plus arriérés, les « peuples naturels », comme disent les Allemands, l'art utilise donc fort peu l'instinct sexuel. Il semble que dans une vie trop grossière et presque animale celui-ci se satisfasse des réalités, et n'ait que faire des images.

A un stade plus avancé, l'art est avant tout guerrier : ainsi aux temps homériques, ou à l'époque des chansons de geste. Dans d'autres phases, il devient religieux, c'est-à-dire qu'il cesse d'être la religion même, — cette fonction si essentiellement complexe qu'elle tend toujours à englober tout en elle, — pour jouer, à côté d'elle, sur les mêmes objets qu'elle prend au sérieux. L'art égyptien et celui du moyen âge présentent en grande partie ce type. La naissance de la tragédie grecque, comme celle des *Passions* et des *Mystères* au moyen âge, est l'exemple classique d'un rite purement religieux se transformant peu à peu en forme d'art pur, sans changer d'objet en apparence.

Existe-t-il un art fondé sur le travail, un jeu esthétique à propos des fonctions économiques ou professionnelles? On devra le croire, si l'on considère que tant de chants populaires ont pour origine le rythme du travail qu'ils ont pour rôle à la fois de bercer par le rêve et de discipliner par la mesure et l'unisson.

Karl Bücher n'a-t-il pas émis l'hypothèse que cette catégorie de chants est la source de toute musique, de toute poésie et de toute danse unissant, dans un couple indissoluble, *Travail et Rythme?*

Toutefois, tout art est œuvre de l'élite ; et dans toutes les sociétés connues, mais spécialement dans les moins différenciées, où élite et aristocratie tendent à se confondre, l'élite est précisément celle qui ignore le plus le travail. Chez beaucoup de peuples inférieurs ce sont les femmes presque seules qui travaillent ; et précisément à des travaux plus rythmés et plus artistiques que ceux des hommes. Bücher a quelque peine à ramener subtilement ce double fait à sa théorie : car le rôle des femmes et des esclaves n'est pas particulièrement apparent dans les œuvres d'art primitives, qui, si elles sont souvent exécutées par eux, ne sont créées en général ni par eux ni surtout pour eux : que l'on songe par exemple aux épopées, aux temples, aux riches tombeaux que nous ont légués les peuples antiques.

Constatons tout au moins que le jeu est bétique qui se greffe sur la vie du métier et comme accompagnement utile du travail est réservé à l'art populaire seul, qui est ainsi resté relativement peu érotique : il l'est en tout cas moins que l'art affiné, lequel semble devenir d'autant plus érotique qu'il devient plus cultivé, plus subtil, plus quintessencié ou plus décadent.

Voilà donc bien des formes d'art qui jouent avec d'autres institutions que la famille. Elles n'intéressent l'instinct sexuel que dans la mesure où lui-même intervient indirectement dans la religion ou le gouvernement politique par exemple ; ce qui ne manque pas de se produire, surtout dans les âges primitifs. Aussi, dans les formes que nous avons envisagées, l'art est-il encore fort peu différencié des fonctions sur lesquelles il se greffe : un totem indien, un psaume hébraïque ou même une stèle égyptienne sont moins un jeu sur des motifs religieux, qu'un

instrument de la religion même : aux yeux de ses fidèles, l'art n'a pas encore une vie propre dans ces périodes ou sous ces formes, et le rite y est moins envisagé sous l'aspect de la beauté, que sous celui de l'efficacité. Friands d'archaïsme et d'exotisme, nous lui attribuons une valeur d'art aujourd'hui, par un contre-sens ou un anachronisme fondé sur notre incompréhension naturelle des états d'âme primitifs.

Mais lorsque l'art, suffisamment différencié des autres fonctions sociales, existe enfin par lui-même et pour lui-même, quand il devient une fin et non un moyen pour une autre fin, alors toutes les autres façons de jouer, sans disparaître totalement, s'effacent devant le jeu érotique, qui devient remarquablement prépondérant. Les autres formes de l'activité sociale se satisfont surtout grâce aux dérivatifs appropriés que nous avons dits ; l'instinct sexuel seul, à côté de sa forme socialisée, la famille, ne trouve d'autre façon de redevenir social en un sens, que de se transfigurer par l'art. Ainsi a-t-il fait depuis l'adolescence de la civilisation grecque, ou chez nous depuis la poésie provençale qui fut quelque chose comme la crise de puberté de l'Europe.

Telle est la véritable raison historique en vertu de quoi une solidarité privilégiée unit normalement l'art et l'amour sous presque toutes leurs formes, et la raison aussi pourquoi ils n'ont pas été toujours unis à travers l'histoire. L'art dans l'évolution semble devoir former successivement un couple complémentaire avec chacune des grandes institutions sociales. Tant que celle-ci vit d'une vie assez intense pour absorber toutes les forces qu'elle suscite, nul jeu parallèle ne lui est nécessaire comme dérivatif normal. Faire la guerre ou faire l'amour, lorsque la fonction est bien remplie, sans vides ni trop-pleins, cela dispense et dégoûte d'écrire des poèmes sur la guerre et sur l'amour. Aussi est-ce lorsque ces

institutions commencent à ne plus suffire aux dépenses de forces dont elles procèdent, qu'en marge d'elles apparaissent des formes de jeu, dont la principale est l'art.

Il serait par trop naïf de croire que c'est un excès de piété, c'est bien au contraire une insuffisance croissante du culte pur et simple à satisfaire des sentiments greffés sur lui, qui a transformé les sacrifices à Dionysos en tragédies, les cérémonies chrétiennes en Mystères et Passions dramatiques ; c'est quand il n'y eut plus assez de grandes guerres épiques qu'on éprouva le besoin de les chanter en vers, dans la Grèce aux temps homériques, en France aux temps des chansons de geste, toujours quelques siècles après les événements qui n'en sont que l'occasion lointaine.

Sans doute, plus d'une fois l'art, outrepassant sa fonction normale, triche avec la société, s'exaspère et la domine : alors le simple jeu d'une fonction sérieuse devient chez certains hommes, ou dans certains milieux de dilettantes, d'esthètes ou de décadents, une concurrence redoutable pour cette fonction elle-même, dont l'intérêt propre finit par se subordonner à celui de l'art tout-puissant. Mais les hypertrophies, les monstruosités, les déviations, les survivances ne sont-elles pas des faits comme les autres, que toute science de la vie individuelle ou collective doit savoir constater, qualifier et estimer? Cela même rentre dans les fonctions normales de la méthode historique; bien plus, cette détermination et ce jugement de valeur ne peuvent relever pleinement que d'elle.

Enfin, une foule de nuances de l'érotisme esthétique ne s'expliquent réellement que par une action lente et profonde des conditions sociales. Si vous voulez comprendre pourquoi l'érotisme oriental est plus sensuel, plus extérieur et plus imaginatif, et l'art septentrional plus intérieur, plus sentimental

et plus passionné, n'invoquez pas tant le climat ou la race, éléments incontestables, mais incapables d'expliquer l'évolution puisqu'ils ne la suivent pas, et que pour le même pays et le même peuple, l'art est tour à tour religieux, guerrier ou érotique, suivant l'âge de l'évolution ; considérez plutôt l'état exact des institutions sociales au milieu desquelles joue l'art, et avant tout, parmi les autres, celui de la famille : le régime polygamique ou monogamique du foyer officiel, les divergences de la loi et des mœurs usuelles sur ce point, la claustration jalouse du harem, l'ignorance complète des hommes sur toute femme autre que la ou les siennes, et des femmes sur les hommes autres que leur mari ; au contraire la coéducation anglo-saxonne, américaine ou scandinave, et, dans tout l'occident, la fréquentation et la promiscuité perpétuelle des deux sexes en dehors des rapports sexuels : voilà des circonstances autrement suggestives pour la mentalité esthétique, autrement pressantes, autrement envahissantes dans la vie et les actions de tous les jours qu'un degré de plus ou de moins dans la température extérieure, ou même que l'allongement ou l'élargissement des crânes.

Cette vue nouvelle est féconde en conséquences. Depuis Du Bos, Montesquieu, Herder, Taine, Comte et tant d'autres, on s'est souvent étonné de constater, contrairement à leurs hypothèses, que l'art n'est pas toujours l'expression de la société contemporaine, qu'il est même souvent son opposé, pastoral quand elle est militaire comme sous la Révolution et l'Empire, romantique quand elle est bourgeoise comme sous Louis-Philippe. D'autres fois au contraire art et société semblent bien solidaires et de même sens. Ce criterium social est donc manifestement indéterminé et insuffisant. Cela tient d'abord à ce que l'art possède la liberté de tout jeu ; mais aussi à ce que ces sociologues synthétistes, mauvais analystes, ont

comparé l'art avec la société en général, ou bien avec la société économique, politique ou religieuse. C'est précisément à la société domestique qu'ils ont le moins pensé. Or c'est à elle qu'il fallait s'adresser d'abord. C'est elle surtout qui est directement solidaire de l'art.

Ainsi l'art est le jeu social qui peut correspondre à diverses activités sérieuses selon le moment de l'évolution; mais qui ne se différencie nettement et n'est pleinement lui-même que lorsqu'il correspond surtout à la famille, c'est-à-dire à la vie érotique socialisée.

On trouvera sans doute que cette façon de poser le problème en termes sociologiques est peu satisfaisante, dans ses généralités, pour l'orgueil légitime de la création artistique, accoutumé à des hommages d'enthousiasme plus qu'à des efforts d'analyse scientifique, et moins friand de ceci que de cela. Aussi les individualistes préfèreront-ils toujours expliquer tout autrement ce fait que l'art, même supérieur, célèbre avec prédilection les amours irrégulières. Ils montreront qu'elles possèdent par elles-mêmes, et en dehors de toute autre considération sociale, voire même physiologique, une grande supériorité dramatique ou tragique, parce qu'elles supposent une révolte, une lutte contre les conventions ou les circonstances hostiles, qui seule peut mettre en pleine valeur toutes les qualités de la personne humaine et faire de l'homme un surhomme.

Et cet argument, en même temps qu'il est plus simple et plus séduisant, est plus suggestif pour le public, et plus flatteur pour l'individu créateur.

Mais d'abord ce n'est que reculer la question. Car il resterait à savoir pourquoi c'est le déploiement irrégulier de la nature humaine qui est seul assez riche pour devenir esthétique, et non son épanouissement normal et socialement organisé, — la plus grande

puissance qui soit au monde en définitive. Et peut-être les explications uniquement individualistes sont-elles insuffisantes à cette tâche quelque peu paradoxale. Mais surtout, en présence de faits aussi généraux, aussi collectifs dans l'évolution, bien plus, aussi organisés, une explication non moins générale et collective et organique s'impose.

Et d'ailleurs l'hypothèse sociologique n'est abstraite que par son expression nécessairement générale : car, pour qui réfléchit sincèrement à la place que tient dans notre médiocre individualité, sans que nous le sachions ni le voulions, l'indélébile empreinte sociale, ce qui est abstrait, c'est le concept de l'individu isolé ; ce qui est concret, au contraire, c'est bien plutôt la vie collective, c'est-à-dire l'individu replacé dans son milieu, dans l'ambiance où il vit, dont il est en partie formé, et dont l'action invisible et présente anime dans les profondeurs de l'inconscient les pensées, les affections, les volontés, les voluptés, les valeurs enfin qu'il croit en lui les plus personnelles et les plus indépendantes. « Quand tu es la nuit dans ta chambre, la porte close et la lumière éteinte, garde-toi de croire que tu es seul : car tu ne l'es pas ». A cette présence occulte qu'Epictète appelait son Dieu, ou le Monde, ou la Nature, Hobbes eût substitué, en un sens plus positif, ce qu'il nomme le Léviathan, le monstre social, la bête aux millions de têtes, le Génie tout-puissant, suprême ordonnateur de notre nature morale.

CONCLUSION

L'ART ET LA MORALE SEXUELLE

Que l'on ait pensé à une esthétique fondée sur l'amour, ou bien au contraire à une esthétique sans amour, le problème des rapports entre la beauté et l'instinct sexuel n'a guère été abordé jusqu'à nos jours que des points de vue physiologique et psychologique. Or ainsi envisagé il est insoluble, parce qu'il est incomplet, c'est-à-dire mal posé, comportant trop d'inconnu. Ce problème est à la fois physiologique, psychologique et sociologique. Les faits individuels, qu'ils soient organiques ou psychiques, nous démontrent jusqu'à l'évidence l'importance capitale de l'instinct de la reproduction dans notre vie : après l'instinct de conservation, avant lui, disent même certains, on n'en voit point de plus fondamental. On démontre donc par là qu'il doit avoir une place *très* importante dans l'activité esthétique comme dans toutes les autres. Mais pourquoi a-t-il *là* une place *plus* importante et plus caractéristique que partout ailleurs ?

Pour répondre à cette seconde question, — c'est-

à-dire à la vraie question, — la solution individualiste ou psycho-physiologique ne suffit pas. Elle est réfutée d'abord par ce fait considérable que nous avons appelé « le paradoxe érotique » ou « le droit à la laideur » : l'amour n'est pas lié à la beauté comme telle, mais à un mécanisme beaucoup plus complexe, dont la beauté plastique ne serait tout au plus qu'une partie relativement facultative, Cet individualisme repose encore, en principe, sur la confusion de la beauté artistique avec la beauté naturelle, de la beauté d'une œuvre avec celle de son modèle, du type sain ou supérieur avec la technique saine ou supérieure qui représente indifféremment tel ou tel type. Et nous avons montré ailleurs que ces deux sortes de beauté sont hétérogènes. La thèse psycho-physiologique se trompe donc et sur la nature de la beauté ou de l'art, et sur leurs rapports véritables avec l'amour.

En réalité, pour répondre à cette question il faut recourir à des considérations non plus individuelles, mais collectives ; non plus permanentes, mais historiques. Chez les hommes préhistoriques ou du temps des poèmes homériques et des chansons de geste, l'instinct sexuel était certainement, dans chaque individu, à peu de choses près ce qu'il est aujourd'hui chez nous. Car à ce fait fondamental chez tout vivant s'applique plus qu'à tout autre la « loi de constance » du Dr Quinton et de Remy de Gourmont. Mais ce fait n'avait qu'un rôle secondaire dans l'art de ces époques primitives. C'est l'évolution, l'organisation, la discipline de la famille qui a peu à peu imposé à l'homme cette autre discipline, discipline de luxe, discipline de jeu, qui complète les autres en se développant à côté et en dehors d'elles.

De ce point de vue la question de l'esthétique érotique se pose donc sous cette forme : *pourquoi l'art s'est-il normalement et de plus en plus développé en marge de la vie de famille, dont il est l'irrégulier*, bien

mieux qu'en marge de la vie économique, militaire ou religieuse, comme il aurait pu le faire, comme il l'a fait parfois dans certaines écoles ou certains pays? L'histoire seule et la sociologie peuvent faire une réponse complète. Il n'y a pas d'autre solution positive et vraiment philosophique de ce problème.

L'humanité est un corps à qui la morale offre son habit. et l'art la broderie de cet habit : à ces deux serviteurs il ne faut pas demander autre chose. Il serait malsain, et par surcroît risible, de se vêtir uniquement d'un amas de dentelles ajourées, sans fond d'étoffes solides. Mais il serait également ridicule, et pour quelques-uns presque aussi pénible, de porter pour habit une étoffe informe et strictement dépourvue de tout ornement; quelque chose comme le sac dont se vêtent certains ascètes, si ces extrémistes renoncent encore à humaniser cette toison au moyen d'emblèmes religieux apparents qui, par une concession inavouée, l'ornent malgré eux.

Dira-t-on que, si l'art semble répugner de lui-même, et dans tous les domaines de la vie, à traiter les sujets moraux et à la façon de la morale, c'est parce que ces sujets ainsi compris manqueraient d'intensité, de variété, d'action et de péripéties? L'art choisit naturellement les circonstances les plus fécondes; et les occasions où se déploient le mieux dans la lutte les énergies puissantes, les passions et les personnalités, sont rarement les situations des hommes normaux et de la vie commune; ce sont bien plus souvent celles de la vie exceptionnelle d'hommes amoraux ou immoraux.

La jouissance paisible d'un propriétaire légitime est par nature moins riche de passions et d'aventures que les risques, les luttes ou les remords d'un voleur; l'administration quotidienne d'un ministre dans son cabinet offre une moindre matière dramatique ou romanesque que les intrigues et les affres

d'un conspirateur. Ce n'est pas la faute de l'art si les situations les plus intéressantes pour lui sont en même temps coupables, ou du moins le plus souvent. N'est-ce pas simplement pour leur richesse supérieure en événements et en états affectifs que l'artiste choisit par prédilection ces sujets qui, de leur côté, inquiètent naturellement le moraliste pour des raisons correspondantes?

D'accord; mais *drames*, *passions*, *péripéties*, ne sont-ils pas ici d'autres noms du *jeu* ou du *luxe?* La vie normale et morale n'est pas moins riche et moins complexe que la vie irrégulière, amorale ou immorale. Elle est moins riche en *jeux*, moins complexe en *luxes*, cela est certain. Mais on la trouverait beaucoup plus féconde au contraire en sentiments sérieux, en instincts profonds qui caractérisent l'humanité. Dire que les situations « risquées » sont plus « intéressantes » que les autres, c'est dire en d'autres mots que l'art prend son intérêt dans ce qui n'intéresse pas la morale.

Puisque nous en sommes aux métaphores, dans le « livre de la vie » la morale fournit le texte; à l'art elle abandonne les marges, pour les illustrer à sa fantaisie. Les conflits apparaissent dès que la marge déborde sur le texte, ou réciproquement. On ne change donc rien à la question en remplaçant les termes plus précis de jeu ou de luxe par des métaphores confuses, plus expressives mais fort mêlées, dont le moindre défaut est de déguiser les difficultés sans les résoudre, et de suggérer beaucoup à ceux qui trouvent de la volupté à débattre en beau style des problèmes mal posés : double plaisir, s'ils les rendent ainsi insolubles! car c'est une raison de plus pour les déclarer « éternels ».

Les rapports entre l'art et les différentes formes concrètes de la moralité ne sont pas immuables et sans nuances. Une incessante évolution leur imprime au contraire d'infinies variations, selon des rythmes

très complexes. Mais ces rythmes sont précisément si compliqués, qu'il est difficile de les soumettre à une loi générale. Une guerre ou une révolution, par exemple, suffisent à bouleverser pour un temps la dose de liberté que la conscience commune permet à la littérature vis-à-vis de l'autorité politique ou des littératures étrangères. Mais parmi ces rythmes et ces nuances, l'attitude générale de la moralité devant l'art reste toujours celle du sérieux devant le jeu.

Nous retrouvons maintenant, comme conséquences logiques de ces prémisses, les faits suffisamment constatés par la conscience commune et dont beaucoup de moralistes ont voulu tirer des motifs pour la condamnation de l'art : depuis Platon et Bossuet jusqu'à Brunetière et Tolstoï. Ce qu'on nomme immoral dans l'art, disent-ils, c'est d'abord son pessimisme, ensuite son indétermination, encore sa sensualité, enfin sa prédilection pour les mobiles sexuels (1).

Si beaucoup de formes de l'art, depuis le plus populaire jusqu'au plus décadent, peuvent paraître facilement pessimistes, c'est que l'attitude de l'art est assez naturellement critique à l'égard de la morale courante. Par lui l'individu censure impunément la société, qui sous toute autre forme saurait se venger ; par lui la société « brime », comme dit Bergson, des caractères individuels insuffisamment sociables, mais non assez réfractaires pour qu'elle ose ou qu'elle désire les sanctionner plus violemment ; et tous les deux s'accordent même parfois pour accuser de leurs propres fautes ou malheurs la nature indifférente.

Des plaintes expresses ne sont pas même nécessaires pour faire naître cette impression : à nous faire vivre avec les réfractaires de la propriété ou de la famille, on nous amène facilement à douter de la

(1) Voir : Ch. Lalo, *L'Art et la Morale*, Paris, Alcan, 1922, p. 70 et suiv.

valeur morale de la propriété ou de la famille actuelles. Mais cette attitude quasi-pessimiste n'est pas contraire à la morale, parce qu'elle est un jeu imaginatif, et qui doit se donner pour tel : quelque licence de ce genre dans une soirée au théâtre n'est ni plus ni moins contraire à notre moralité sérieuse qu'une partie de foot-ball un dimanche n'est contraire à notre travail de la semaine.

Si l'art nous livre à des excitations indéterminées, dont on ne sait d'avance s'il sortira du bien ou du mal, c'est que la liberté du jeu esthétique exige la possibilité d'une expansion indéfinie. Quand la règle morale n'a qu'une voie, le luxe a toutes les autres. Et par là il est encore un danger moral ; car le mal, disent les théologiens, est par nature multiple et indéterminé, tandis que le bien est détermination et unité.

Si l'art cultive naturellement la sensualité individuelle, qui est presque forcément anti-sociale et amorale, sinon pire, c'est que l'impératif moral lui réserve ce domaine en se l'interdisant à lui-même. On dirait d'ailleurs aussi bien que l'art par sa fiction volontaire est le contraire d'une culture de l'intelligence logique ou scientifique, et par sa rêverie imaginative le contraire d'une activité pratique. Il est *autre chose* que toute forme de vie qui n'est pas un jeu. Ici encore, l'accusation étroite de sensualité cache la portée exacte du vrai problème.

Enfin si l'art s'adresse avec instance aux mobiles sexuels, c'est pour des raisons du même ordre. Et cette instance si marquée s'explique elle-même par les caractères spéciaux du jeu dans ce domaine.

D'après ces principes, on ne doit pas s'attendre à trouver ici une panacée esthétique et morale qui résoudrait par la vertu magique d'une seule formule abstraite tous les conflits qui se sont élevés, s'élèvent et s'élèveront dans la vie concrète entre la morale

sexuelle et l'art. Cette formule n'existe pas, il est impossible qu'elle existe, elle n'est même pas souhaitable. Il serait contre nature que la représentation du nu ou l'analyse réaliste d'une passion d'amour ait la même valeur morale ou immorale, et en même temps esthétique ou inesthétique, dans une tribu de sauvages africains, chez les Grecs du ve siècle, dans la société parisienne d'aujourd'hui, auprès d'un homme inculte ou d'un lettré raffiné, chez un enfant en qui l'instinct s'éveille ou chez un vieillard en qui il s'éteint, dans l'esprit d'une femme ou dans celui d'un homme, ni même en temps de guerre ou en temps de paix, sous un gouvernement démocratique ou près d'une cour aristocratique, parmi des musulmans, des catholiques, des calvinistes ou des incroyants...

Point d'absolu : c'est la seule loi absolue. Mais « loi relative » ne veut pas dire « absence de loi ». Le propre d'une loi, c'est précisément d'être toujours relative. Nous avons essayé de dégager quelques-uns des termes innombrables dont les relations nécessaires constituent les lois esthétiques et les lois morales. Quelques préceptes pratiques ressortent assez clairement de cette longue étude théorique.

1° Qu'on le considère comme une connaissance, comme une affection ou comme une action, puisqu'il est tout cela simultanément, l'art est de l'ordre du jeu, et de même la beauté est une espèce du genre luxe, ou la doctrine de l'esthétique est un supplément à la théorie de la liberté. Si donc l'art est le jeu socialisé de l'adulte comme le jeu est l'art présocial de l'enfant, le problème des rapports de l'art avec la morale sexuelle devient un problème de l'ordre pédagogique. Il est comparable à celui qui consiste à proportionner sainement dans un programme d'éducation bien comprise les heures de récréation ou de sport et les heures d'étude sérieuse.

Ces deux éléments sont solidaires : ce sont les deux pôles d'un des axes de la vie; dans une éducation intégrale, il faut toujours l'un et l'autre, et même l'un pour l'autre. Car il est également vrai que nous travaillons pour mériter le délassement, — c'est l'idéal antique et socialiste de l'homme libre, — et que nous nous délassons pour pouvoir mieux travailler, — c'est la morale de l'esclave et celle du chrétien. — Or en quel homme n'y a-t-il pas tout à la fois de l'asservi et de l'affranchi? Pascal nous a dit le double danger de faire trop les anges, ou trop les bêtes.

Le principe de cette pédagogie de l'adulte sera donc d'éviter à la fois le gaspillage du jeu artistique et le surmenage du travail moral. « Le juste milieu, le possible et le convenable », c'est le vieux précepte pédagogique d'Aristote, qui a le premier entrevu la fonction d'évasion, d'idéalisation et de purgation qui incombe à l'art dans une humanité bien organisée.

La loi la plus profonde de toute pensée est sans doute la recherche de l'unité : simplicité dans les choses, identité dans les rapports. Mais dès que l'on dépasse l'unité fruste, homogène et instable, qui n'existe sans doute que par nos abstractions, les phénomènes les plus essentiels de la pensée, comme peut-être de la nature, sont des phénomènes de polarisation.

Les plus notables formes esthétiques de ces oppositions entre deux termes d'un couple solidaire sont les sentiments de l'équilibre, de la symétrie, du rythme, et tant d'autres manifestations élémentaires de l'organisation, fondements de toute technique. Manifestation beaucoup plus complexe de la même exigence radicale, l'art tout entier peut être considéré comme un de ces pôles de la vie humaine, qui n'existent qu'en s'opposant. Nous avons dit quelques-uns des autres.

En termes plus analytiques et plus exacts, la pre-

mière condition qui s'impose à l'étude des rapports de l'art avec la morale sexuelle, comme à celle des rapports de l'art avec toute morale, c'est la distinction de plusieurs types d'activité artistique fort différents, qui ont pour raison d'être de compléter, d'équilibrer la vie sérieuse en s'opposant au besoin à elle de tel ou tel point de vue. Nous avons nommé ailleurs le type Flaubert, le type Rousseau, le type Stendhal, le type Goncourt et le type Gœthe. Selon qu'elle relève, du moins à certains égards, de l'un ou de l'autre de ces types, l'œuvre créée ou contemplée a pour fonction normale et souhaitable tantôt un redoublement de la vie, tantôt son idéalisation, tantôt un luxe, un jeu, une activité technique indépendante, tantôt enfin une immunisation : cinq fonctions tellement différentes que, dans une organisation sociale et individuelle bien comprise, l'œuvre doit normalement, par ses suggestions et représentations, être tantôt morale, tantôt amorale, tantôt enfin, et malgré le paradoxe, immorale, suivant qu'elle remplit l'une ou l'autre de ces fonctions pour tel individu ou tel milieu (1). Or cette considération capitale, qui s'applique plus généralement à l'ensemble de la vie, vaut éminemment pour la vie sexuelle, ce domaine d'élection du refoulement dans l'inconscient, du déguisement symbolique et du partage de la conscience.

2° L'instinct sexuel et les sentiments de l'amour sont parmi les moteurs les plus puissants de l'humanité. La morale étant l'organisation rationnelle de la vie individuelle et sociale, il faut conclure, malgré les préjugés de l'ascétisme, qu'une morale qui se priverait d'utiliser ces énergies, notamment sous la forme artistique, serait sans force et sans vie. D'un autre côté, l'art qui s'en priverait, notamment

(1) Voir : Ch. Lalo, *L'Art et la Morale*, p. 169 et suiv. ; — *L'Art exprime-t-il la Vie ?*

sous la forme morale — mais il y en a sans doute d'autres — l'art qui s'en priverait se ruinerait lui-même encore plus sûrement. Et la valeur de la vie humaine en serait d'autant abaissée.

3° Les impulsions sexuelles sont des impulsions ; elles ne sont pas des fins, ou des principes d'organisation. Elles ne dirigent pas ; elles ont à être dirigées ; elles appellent une discipline, soit artistique, soit morale. Cette discipline, malgré les préjugés du mysticisme érotique, elles ne la créent pas par elles-mêmes. Technique ou obligation comptent sans doute l'instinct parmi leurs sources ; mais elles ont bien d'autres sources.

4° Quand elle est normale, l'action de l'instinct sexuel peut être comparée à une de ces « actions de présence » ou « catalyses » en vertu desquelles une quantité infime d'une substance qui pourrait être dangereuse à haute dose est nécessaire pour produire une importante combinaison chimique ou un phénomène physiologique indispensable à notre santé. Il est donc normal que la quantité apparente et pour ainsi dire pondérable de vie sexuelle soit réduite au nécessaire, sans être jamais exagérée jusqu'à l'empoisonnement, ni diminuée jusqu'à l'anémie mortelle. Et il restera toujours de l'impondérable.

5° A dose massive, on doit toujours craindre l'intoxication par l'érotisme, comme on la craindrait de tout autre excitant physiologique ou psychologique. A doses homéopathiques il faut prévoir tantôt l'immunisation bienfaisante, tantôt les accidents anaphylactiques, tantôt l'absence de tout effet sensible : variations considérables selon les individus et les circonstances, à quoi la seule règle est de s'adapter prudemment dans chacune des situations que peut

offrir la vie. En ce domaine, et à ce point de vue encore, la règle la plus générale est qu'il n'y a pas de règle générale.

Mais il y a des lois nécessaires. C'est à la conscience de les deviner et de les appliquer intuitivement dans la vie concrète, à la réflexion de les expliquer par l'analyse, et de les faire aimer en aidant à les mieux comprendre.

INDEX

DES PRINCIPAUX TRAVAUX CITÉS OU UTILISÉS DANS CET OUVRAGE

ABRAHAM (K.). — *Traum und Mythus* [*Rêve et Mythe*], Leipzig et Wien, Deuticke (Schriften zur angewandten Seelenkunde) 1909, gr. in-8°, 74 p.

ALAIN (L'AUTEUR DES PROPOS D'ALAIN). — *Système des Beaux-Arts*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1920, in-8°, 334 p.

D'ALMERAS (H.). — *La Femme amoureuse dans la Vie et dans la Littérature*, 4 vol. in-16, Paris, Michel, 1921 et suiv.

ARISTOTE. — *Génération des Animaux*. — *Histoires sur les Animaux*, l. IV. — *Problèmes*, section IV; X, 52 ; XXX, 1. — *Œuvres*, trad. franç. BARTHÉLEMY SAINT-HILAIRE, Paris, 1837-1892, 35 vol. in-8°.

BAUDOUIN (CH.). — *Etudes de Psychanalyse*, Paris et Neuchâtel, Delachaux, 1922, in-8°, 288 p.

BAYARD (E.). — *La Pudeur dans l'Art et la Vie*, Préf. de W. BOUGUEREAU, Paris, Méricant, s. d., in-16, 316 p. (ill.).

BENDA (J.). — *Les Amorandes*, roman, Paris, Emile-Paul, 1922, in-16, 283 p.

BERGSON (H.). — *L'Evolution créatrice*, Paris, Alcan, 1908, in-8°, VIII-403 p.

BOSSUET. — *Œuvres*, édit. LACHAT, Paris, Vivès, 1862-85, 31 vol. in-8°. En particulier : *Traité de la Concupiscence* (1694), t. VII, p. 412-484. — *Lettre au P. Caffaro; Maximes et Réflexions sur la Comédie* (1694), t. XXVII, p. 1-80.

BOURGET (P.). — *Physiologie de l'Amour moderne*, Paris, Lemerre, 1891, in-16, IX-431 p.

BRAY (L.). — *Du Beau, Essai sur l'Origine et l'Evolution du Sentiment esthétique*, Paris, Alcan, 1901, in-8°, v-294 p.

BRUNETIÈRE (F.). — *L'Art et la Morale*, Paris, Hetzel, 1898, in-12, 100 p. (dans les *Discours de Combat*, Paris, Perrin, 1900-03, 2 vol in-16).

CLAPARÈDE (E.). — *Psychologie de l'Enfant et Pédagogie expérimentale*, Paris, Fischbacher, 6e éd. 1916, in-8°, 571 p.

DE CUREL (F.). — *L'Ame en Folie*, drame en 4 actes, Paris, Illustration théâtrale, 1919.

DANVILLE (G.). — *Psychologie de l'Amour*, Paris, Alcan, 1884, in-8°, 171 p.

DARWIN (CH.). — *L'Origine des Espèces au moyen de la Sélection naturelle ou la Lutte pour l'existence dans la Nature* (1859), traduit de l'anglais par Mlle ROYER, 1862 ; MOULINIÉ, 1873; BARBIER, Paris, Schleicher, 1876, in-8°, XXI-604 p.

— *La Descendance de l'Homme et la Sélection sexuelle*, traduit de l'anglais par MOULINIÉ et BARBIER, Paris, Reinwald, 1872-3, 2 vol. in-8°.

DESSOIR (M.). — *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* [*Esthétique et Science générale de l'Art*], Stuttgart, Enke, 1906, gr. in-8°, 476 p.

DIDEROT. — *Œuvres*, édit. ASSÉZAT, Paris, Garnier, 1875-77, 20 vol. in-8°. En particulier : *Salons*, t. X-XII.

DOOLEY (L.). — *Psychoanalytic Studies of Genius* [*Etudes psychanalytiques sur le Génie*], American Journal of Psychology, t. 27, 1916, p. 363-416.

ELLIS (H.).— *Etudes de Psychologie sexuelle*, traduit de l'anglais par VAN GENNEP, Paris, Mercure de France, 1912, 4 vol. gr. in-8°. En particulier : t. IV, *La Sélection sexuelle chez l'Homme*, 413 p.

D'ERSKY (F.-A.). — *Le Nu sur la Scène est-il impudique ou artistique?* Paris, Daragon, 1909, in-12, 36 p. (ill.)

FONSEGRIVE (F.). — *L'Art et la Pornographie*, Paris, Bloud, 1911, in-8°, 63 p.

FOREL (A.). — *La Question sexuelle*, Paris, Masson, gr. in-8°, 622 p.

FRANCE (A.). — *La Vie littéraire*, Paris, Calmann-Lévy, 1888-92, 4 vol. in-18.

— *Le Jardin d'Epicure*, ibid., 1895. in-18, 296 p.

— *L'Ile des Pingouins*, ibid., 1908, in-18, XV-419 p.

FREUD (S.). — *Traumdeutung* [*Explication du Rêve*], Wien, Deuticke, 1900, gr. in-8°, IV-375 p.

— *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* [*L'Esprit humoristique et son rapport avec l'inconscient*], Wien, Deuticke, 1905, in-8°, in-8°, 207 p.

— *Der Dichter und das Phantasieren* [*Le Poète et la Fonction imaginative*], Kleine Schriften zur Neurosenlehre, Wien, II, 1909, in-8° 197 p.

— *Introduction à la Psychanalyse*, trad. de l'all. par JANKELEVITCH, Paris, Payot, 1922, gr. in-8°, 484 p.

— *La Psychanalyse*, trad. de l'allemand par LE GAY, ibid., 1921, in-8°, 72 p.

(Voir les Revues *Imago*, Heller, Wien, in-4°, 1912 et suiv., bimestrielle ; — *Schriften für angewandten Seelenkunde;* — *Jahrbuch für psychoanalytische Forschungen ;* — *Centralblatt für Psychoanalyse*, Leipzig; — *International Journal of Psychoanalysis ;* — *Psyche*, London; — *Psyche and Eros*, New-York; — *Psychoanalytic Review*, Washington; etc. — Drs HESNARD et RÉGIS, *La Psycho-Analyse des Névroses et des Psychoses*, Paris, Alcan, 1914, in-16, XII, 384 p. — Dr P. Janet, *Les Médications psychologiques*, Paris, Alcan, 1919, 3 vol. in-8°, t. II, p. 214-268; — et dans cet *Index* : ABRAHAM, BAUDOUIN, BENDA, DOOLEY, HINRICHSEN, JUNG, KOSTYLEFF, LENORMAND, MORDELL, OMBREDANE, PÉRÈS, PFISTER, RANK, RIBOT, RIKLIN, STEKEL.)

GAULTIER (P.). — *Le Sens de l'Art*, Paris, Hachette, 1907, in-16, 269 p. (ill.).

DE GOURMONT (J.). — *L'Art et la Morale*, Mercure de France, 1er juin 1912, 25 p.

DE GOURMONT (R.). — *La Culture des Idées*, Paris, Mercure de France, 1900, in-18, 318 p.

— *La Physique de l'Amour, Essai sur l'Instinct sexuel*, ibid., 1903, in-18, 295 p.

— *Le Chemin de Velours*, ibid., 1902, in-18, 307 p.

GROOS (K.). — *Les Jeux des Animaux*, traduit de l'allemand par DIRR et VAN GENNEP, Paris, Alcan, 1902, in-8°, VIII-376 p.

— *Die Spiele der Menschen* [*Les Jeux des Hommes*], Iéna, Fischer, 1899, in-8°, IV-539 p.

GROSSE (E.). — *Les Débuts de l'Art*, traduit de l'allemand par DIRR, Paris, Alcan, 1902, in-8°, XIX-139 p. (ill.)

GUYAU (M.). — *Les Problèmes de l'Esthétique contemporaine*, Paris, Alcan, 1884, in-8°, 264 p.
— *L'Art au point de vue sociologique*, Paris, Alcan, 1890, in-8°, XLVII-387 p.
HINRICHSEN (O.). — *Zur Psychologie und Psychopathologie des Dichters* [*Pour la Psychologie et la Psychopathologie du Poète*], Birgmann, Wiesbaden, 1911, in-8°, 75 p.
— *Sexualität und Dichtung* [*Sexualité et Poésie*], ibid., 1911, in-8°, V-81 p.
HIRN (Y.). — *Origins of Art, psychological and sociological Inquiry*. [*Origines de l'Art, recherches psychologiques et sociologiques*], London, Macmillian, 1900, in-8°, XI-331 p.
JUNG (G.). — *Psychologische Typen* [*Types psychologiques*], Zurich, 1921, in-8°.
KANT (E.). — *Critique du jugement* (1790), traduit de l'allemand par J. BARNI, 2 vol. in-8°, Paris, 1846 (voir V. BASCH, *Essai critique sur l'Esthétique de Kant*, Paris, Alcan, 1896, in-8°, XIV-623 p.; — V. DELBOS, *La Philosophie pratique de Kant*, ibid., 1903, in-8°, X-312 p.).
KOSTYLEFF (N.). — *Le Mécanisme cérébral de la Pensée*, Paris, Alcan, 1914, in-8°, 313 p.
KRAFFT-EBING (R.). — *Psychopathia sexualis*, trad. de l'allemand par LAURENT et CSAPO, Paris, Carré, in-8° 452 p.
LALO (A.-M. et CH.). — *Le Préjugé de la Beauté féminine*, Mercure de France, 16 juin 1913, p. 673-698.
— *La Faillite de la Beauté*, ibid., 1er août 1913, p. 493-523.
LALO (CH.). — *L'Art et la Vie sociale*, Paris, Doin, 1921, in-16, 378 p.
— *L'Art et la Morale*, Paris, Alcan, 1922, in-16, 184 p.
LIPPS (TH.). — *Aesthetik* [*Esthétique*], Leipzig, Voss, 1903-6, 2 vol. gr. in-8°, 601, 644 p.
LENORMAND (H.-L.). *Le Simoun*, drame en 4 actes, Paris, 1920.
— *Le Mangeur de Rêves*, drame en 9 tableaux, Paris, 1921.
MICHELET (J.). — *Nos Fils*, Paris, Flammarion, 1865, in-8°.
— *La Femme*; — *L'Amour*, ibid., 1867, in-8°, 280 p.
MORDELL (A.). — *The erotic Motive in Literature* [*Le Motif érotique en Littérature*], New-York, Boni, 1919.
MULLER-LYER (F.). — *Phasen der Liebe, eine Soziologie des Verhältnisses der Geschlechter* [*Phases de l'Amour, Sociologie du rapport des Sexes*], München, Lange, 1913, in-8°, XV-254 p.

NASS et WITKOWSKI (Drs L. et J.). — *Le Nu au Théâtre depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Bibliothèque du Vieux Paris, Daragon, Paris, 1909, in-8°, 423 p. (ill.)

NAUMANN (G.). — *Geschlecht und Kunst* [*Sexe et Art*], Leipzig, Haessel, 1898, in-18, 193 p.

NIETZSCHE (F.). — *Le Crépuscule des Idoles*, trad. de l'allemand par H. ALBERT, Paris, Mercure de France, in-18, 320 p.

— *La Volonté de Puissance*, ibid., in-18, 2 vol.

(Voir : H. LICHTENBERGER, *La Philosophie de Nietzsche*, Paris, Alcan, 1898, in-8°, 210 ; — C. ANDLER, *Nietzsche, sa Vie et sa Pensée*, Paris, Bossard, 6 vol. in-8°, 1920 et suiv.)

NORDAU (M.). — *Dégénérescence*, Paris, Alcan, 2 vol. in-8°, 1898.

NORMANDY (G.). — *Le Nu à l'Eglise, au Théâtre et dans la Rue*, Paris, chez l'Auteur, s. d. (1909), in-18, 288 p. (ill.).

OMBREDANE (A.). — *La Psychoanalyse et le Problème de l'Inconscient*, Revue Philosophique, 1922, II, p. 210-234 ; 443-471.

PARETO (V.). — *Le Mythe vertuïste et la Littérature immorale*, Paris, Rivière, 1911, in-18, 186 p.

PAULHAN (F.). — *Le Mensonge de l'Art*, Paris, Alcan, 1907, in-8°, 380 p.

— *Les Transformations sociales des Sentiments*, Paris, Flammarion, 1920, in-16, 320 p.

PÉRÈS (J.). — *La Psychoanalyse et les formes supérieures de l'Idéalité*, Revue Philosophique, 1917, II, p. 265-282.

PERRIER (E.). — *A travers le Monde vivant*, Paris, Flammarion, 1916, in-16, 360 p.

PERRIER (E.), Dr VERNEAU, F. LOLIÉE, M. PRÉVOST, etc. — *La Femme dans la Nature, dans les Mœurs, dans la Légende, dans la Société*, Paris, Bong, 1909, 2 vol. in-4°, 373, 527 p. (ill.).

PÉZARD (A.). — *Le Caractère et le Sexe*, Grande Revue, juin 1919, 15 p.

PFISTER (O.). — *La Psychanalyse au service des Educateurs*, trad. de l'all. par P. BOVET, Berne, Bircher, 1921, in-8°, 220 p.

DE PLANHOL (R.). — *Les Utopistes de l'Amour*, Paris, Garnier, in-8°, 282 p.

PLATON. — *Œuvres*, trad. du grec par DACIER, COUSIN,

SAISSET (M. et P. CROISET : coll. Budé, en cours), etc. — En particulier : *Phèdre* (Paris, Fasquelle, 10 tomes in-16 : t. II, vol. 2, p. 150-240). — *Le Banquet* (t. V, vol. I, p. 329-425). — *La République* (t. VII). — *Les Lois* (t. VIII-IX). (Voir : L. ROBIN, *La Théorie platonicienne de l'Amour*, Paris, Alcan, 1908, in-8°, 180 p.)

POURÉSY (E.). — *La Gangrène pornographique, Choses vues*, Roubaix, Foyer solidariste, 1908, in-16, VII-424 p.

— *La Pornographie littéraire*, chez l'Auteur, Bordeaux, 1910, in-8°, 61 p.

Le Relèvement social, Organe de la Ligue pour la Moralité publique (Pasteur L. COMTE, Directeur), journal mensuel, Saint-Etienne, 1898 et suiv.

RANK (O.). — *Der Künstler, Ansätze zur Sexualpsychologie* [*L'Artiste, Suppléments à la Psychologie sexuelle*], Leipzig et Wien, Heller, 1907, in-8°, 54 p.

— *Der Mythus von der Geburt des Helden* [*Le Mythe de la Naissance du Héros*], Deuticke, Wien, 1908, in-8°, 93 p.

— *Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage, Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens* [*Le Thème de l'Inceste dans la Poésie et la Légende, Principes d'une Psychologie de la création artistique*], Leipzig, Deuticke, 1912, in-8°, X-685 p.

RANK et SACHS (H.). — *Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften* [*La Signification de la Psychanalyse pou les Sciences de l'Esprit*], Wiesbaden, Bergmann, 1913, in-8°, 111 p.

RIBOT (TH.). — *Essai sur l'Imagination créatrice*, Paris, Alcan, 1900, in-8°, VII-304 p.

— *La Logique affective et la Psychoanalyse*, Revue Philosophique, 1914, II, p. 144-161.

RICHARD (G.). — *La Femme dans l'Histoire*, Paris, Doin, 1909, in-16, 465 p.

RIKLIN (F.). — *Wunscherfüllung und Symbolik in Märchen* [*Sasisfaction du Désir et Symbolique dans les Contes*], Wien, Deuticke, 1908, in-8°, 96 p.

ROUX (Dr J.). — *Psychologie de l'Instinct sexuel*, Paris, Baillière, 1899, in-16, 350 p.

— *L'Instinct d'Amour*, ibid., in-16, 388 p.

RUSKIN (J.). — *Œuvres*. Plusieurs volumes traduits de l'anglais sous divers titres par M. PROUST, E. CAMMAERTS, Mme s G. PARIS, P. CRÉMIEUX. (Voir : R. de la SIZERANNE, *Rus-*

kin ou la Religion de la Beauté, Paris, Hachette, 1898, in-16, 360 p.; — A. Chevrillon, *La Pensée de Ruskin*, ibid., 1909, in-16, 360 p.)

Ruyssen (Th.). — *La Morale sexuelle*, Revue de Métaphysique et de Morale, 1914, in-8°, 58 p.

Santayana (G.). — *The Sense of Beauty* [*Le Sens de la Beauté*], Scribner, New-York, 1896, in-16, ix-275 p.

Schiller (F.). — *Lettres sur l'Education esthétique*. Œuvres traduites de l'allemand par A. Régnier, 1855-75, 8 vol. in-8° (voir : V. Basch, *La Poétique de Schiller*, 2e éd., Paris, Alcan, 1911, in 8°, xxiv-352 p.)

Schopenhauer (A.). — *Le Monde comme Volonté et comme Représentation* (1819-59), traduit de l'allemand par Cantacuzène, 1886 ; par Burdeau, Paris, Alcan, 1888-90, 3 vol. in-8° (voir : Th. Ribot, *la Philosophie de Schopenhauer*, Paris, Alcan, 1874, in-18, 180 p.; — Th. Ruyssen, *Schopenhauer*, ibid., 1911, in-8°, XIII-396 p.; — A. Fauconnet, *L'Esthétique de Schopenhauer*, ibid., 1913, in-8°, 462 p.)

Schultz (J.). — *Naturschönheit und Kunstschönheit* [*Beauté naturelle et Beauté artistique*], Zeitschrift für Aesthetik, t. VI, 1911, p. 211-248.

Scott (C.). — *Sex and Art*, [Sexe et Art], American Journal of Psychology, t. VII, 1895, p. 153-226.

Seillière (E.). — *Philosophie de l'Impérialisme*, Paris, Plon, 4 vol. in-8°, 1903 et suiv.

Sertillanges (A.-D.). — *L'Art et la Morale*, Paris, Bloud, 1906, in-16, 50 p.

Souriau (P.). — *La Beauté rationnelle*, Paris, Hachette, 1904, in-8°, 510 p.

Stekel (W.). — *Dichtung und Neurose* [*Poésie et Névrose*], Wiesbaden, Bergmann, 1909, in-4°, vi-73 p.

— *Die Träume der Dichter* [*Les Rêves des Poètes*], ibid., 1912, viii-252 p.)

Stendhal. — *De l'Amour*, 2 vol. in-12, Paris, 1822 (voir : L. Blum, *Stendhal et le Beylisme*, Paris, Ollendorff, 1910, in-18, 316 p.; — H. Delacroix, *La Psychologie de Stendhal*, Paris, Alcan, 1918, in-8°, 280 p.)

Stratz (Dr C.-H.). — *La Beauté de la Femme*, 1898, trad. de l'allemand, Paris, Gaultier, 1902, in-8°, 350 p. (ill.)

Thulié (H.). — *La Femme, Essai de Sociologie physiologique*, Paris, Battaille, 1885, in-8°, 570 p.

Tolstoï (L.). — *Qu'est-ce que l'Art?* Trad. du russe par

HALPÉRINE-KAMINSKI ; — par WYZEWA, Paris, Perrin, 1898, in-16, XII-270 p.

UTITZ (E.). — *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, [Fondation de la Science générale de l'Art], 2 vol. gr. in-8°, München, Enke, 1914, 1920 (ill.).

VOLKELT (J.). — *System der Aesthetik* [*Système de l'Esthétique*], 3 vol. gr. in-8°, München, Beck, 1905, 1910, 1914.

VOLTAIRE. — *Œuvres*, Paris, éd. Garnier, 52 vol. in-8° (1877-85). En particulier : *Dictionnaire Philosophique, ou la Raison par Alphabet*, 1764, art. *Beau*, t. XVII, p. 556-9.

WAGNER (F.). — *Kunst und Moral* [*Art et Morale*], München, Aschendorff, 1917, in-8°, XI-126 p.

WAGNER (R.). — *Œuvres*. Dix volumes traduits de l'allemand sous divers titres par PRODHOMME, VAN VASSERHOVE, etc., Paris, Delagrave, 1908 et suiv. (Voir : H. LICHTENBERGER, *R. Wagner, Poète et Penseur*, Paris, Alcan, 1907, in-8°, 514 p.)

WESTERMARCK (E.). — *History of human Marriage* [*Histoire du Mariage dans l'humanité*], London, Macmillan, 1891, in-8°, 420 p.

WINIARSKY (L.). — *L'Equilibre esthétique*, Revue Philosophique, 1899, t. I, p. 569-605.

WITKOWSKI (Dr J.). — *L'Art profane à l'Eglise, ses licences symboliques, satiriques et fantaisistes*, Paris, Schemit, 1908, 2 vol. in-8°, 480, 440 p. (ill.).

— *L'Art chrétien, ses Licences*, ibid., 1912, 160 p. (ill.).

DE WULF (M.). — *La Valeur esthétique de la Moralité dans l'Art*, Bruxelles, Corné, 1892, in-8°, 87 p.

ZOLA (E.). — *Le Roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880, in-16, 416 p.

— *Documents littéraires*, Paris, Charpentier, 1880, in-16, 421 p.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

AVERTISSEMENT 5

PREMIÈRE PARTIE

Beauté et sexualité.

CHAPITRE I. — L'esthétique sans amour 7
— II. — L'esthétique fondée sur l'amour : la Nature vivante 30
— III. — L'esthétique fondée sur l'amour : l'Humanité. 54
— IV. — Le paradoxe érotique : une réhabilitation de la laideur 96

DEUXIÈME PARTIE

La Fonction individuelle et sociale de l'Amour dans l'Art.

CHAPITRE I. — L'aspect social du problème sexuel . . . 115
— II. — Art et moralité dans la vie individuelle . 130
— III. — Art et moralité dans la vie sociale. . . . 141
— IV. — Art et moralité dans la vie sexuelle et familiale 155
CONCLUSION. — L'Art et la morale sexuelle. 170
INDEX des principaux travaux cités ou utilisés dans cet ouvrage 181

E. GREVIN — IMPRIMERIE DE LAGNY